Carl Maria von Weber

Kleinecke

0 Pfennig 0.48 K.-W.
...ersal-Bibliothek
2981, 2982

Ausgewählte Schriften

von

Carl Maria v. Weber.

Herausgegeben von

Rudolf Kleinecke.

Leipzig
Verlag von Philipp Reclam jun.

Ausgewählte Schriften

von

Carl Maria von Weber.

Herausgegeben

von

Rudolf Kleinecke.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Vorwort des Herausgebers.

Wohl über keine Kunstgattung ist noch so viel geschrieben worden als über die populärste aller, die Musik. Daß es bei der Unzahl der vorhandenen Werke sowie der neuen Erscheinungen nicht immer berufene Federn sind, die ihre Ansichten dem großen Publikum mitzuteilen sich gedrängt fühlten, liegt auf der Hand und so muß es dem sich ernst mit der Sache Beschäftigenden, sei er nun Fachmann oder Laie, doppelt angenehm berühren, wenn er unter all dem mehr oder minder wertvollen oder wertlosen Wust auf die Ausführungen eines wahrhaft Berufenen, weil selbst im Reiche der Töne schaffenden Meisters, stößt. Die Zahl solcher Schriften ist jedoch, wenn wir von rein musiktheoretischen Werken und Lehrbüchern absehen, keine allzu große — diejenigen von Wagner, Schumann*), Liszt und Berlioz sind die bedeutendsten darunter, während uns von anderen Meistern nur der Öffentlichkeit zugeführte Briefe, in denen sie ihre Ansichten über ihre Kunst aussprachen, gegeben sind.

Unter diesen Umständen muß es denn umso bedauerlicher erscheinen, daß die schriftstellerischen Arbeiten eines der bedeutendsten Musiker, des genialen Karl Maria von Weber, bis heute noch fast ganz unbeachtet und dem großen Publikum unbekannt geblieben sind, nachdem die erste Ausgabe derselben längst vom Büchermarkt verschwunden ist und nur in den Bibliotheken einzelner Forscher oder Sammler noch ein dürftiges Scheinleben führt.

Sie dem deutschen Volke wiederzugeben, sie all den tausenden seiner Verehrer zugänglich zu machen, bildete daher meinen Lieblingswunsch, der sich in ungeahnter Weise realisierte, als mein diesbezüglicher Vorschlag bei dem Verleger der, den weitesten Kreisen zugänglichen

*) Universal-Bibliothek Nr. 2472/73, 2561/62 und 2621/22.

Universal-Bibliothek bereitwilligstes Entgegenkommen fand, und mit Freuden ging ich an die Sichtung der litterarischen Arbeiten des verehrten Meisters, um aus denselben zu genanntem Zwecke die wünschenswerte Auswahl zu treffen.

Die so entstandene vorliegende Sammlung fußt auf der oben erwähnten, von Webers langjährigem Freunde Theodor Hell (Karl Theodor Winkler) besorgten ersten Ausgabe. Es ist in dieselbe alles aufgenommen, was — sei es durch die darin entwickelten Gedanken, sei es durch das besprochene Werk selbst — irgend welchen bleibenden Wert besitzt. Ausgeschieden wurden nur solche Aufsätze, die durch das allzu flüchtige ihrer Behandlung weniger Anspruch auf allgemeine Beachtung verdienen oder die durch den behandelten Gegenstand selbst (Recensionen über längst vergessene Sänger u. dergl.) veraltet oder interesselos erschienen. Wo sich jedoch in denselben bedeutendere Aussprüche oder Gedanken fanden, erachtete ich es für wünschenswert, solche Stellen diesen Artikeln zu entnehmen und dieselben den Aphorismen am Schlusse des Werkes hinzuzufügen.

Weber beschäftigte sich gern und viel mit diesen litterarischen Versuchen und Arbeiten. Die erste Anregung dazu mag er in Stuttgart, wo er damals (1807) als Geheimsekretär des Prinzen Ludwig lebte, empfangen haben. L. Nohl schreibt hierüber:*) „Wichtig für seine eigene Entwicklung war es, daß er außerhalb des Hofes und seines schwelgerischen Lebens im „Trinkstübchen" im Schlosse viel mit den Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern Stuttgarts verkehrte und dabei selbst auf die Erweiterung seiner Bildung kam: er las damals sogar Wolff, Kant, Schelling und gewann sich selbst einen Stil, wie ihn bis dahin kein schaffender Musiker gehabt hatte." Leider wurde er später (die Abfassung der vorliegenden Artikel fällt in die Zeit von 1809 bis 1821) durch die vermehrten Lebensaufgaben dieser Beschäftigung ganz entzogen und so blieb manches (wie der Roman „Künstlerleben") unvollendet und manches (wie eine „Musikalische

*) Musiker-Biographien, 6. Band. Weber. Von Ludwig Nohl. Universal-Bibliothek Nr. 1746.

Topographie," deren erster Entwurf sich unter seinen nachgelassenen Papieren fand) Plan und Wunsch.

Das Vorhandene aber hat vollsten Anspruch auf Beachtung. In seinen novellistischen Skizzen findet sich so viel liebenswürdiger Humor, finden sich so viele treffliche Gedanken über Musik und musikalisches Schaffen, in seinen Recensionen so viel kritischer Scharfsinn, Ehrlichkeit und Wohlwollen, daß er, wie als Musiker, auch in seiner Eigenschaft als Musikschriftsteller vielen als leuchtendes Vorbild dienen mag.

„Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du!" sprach Richard Wagner bei der Beisetzung von Webers Leiche in Friedrichstadt-Dresden. Und nicht nur das musikalische, auch das vorliegende litterarische Vermächtnis des großen Meisters bestätigt diesen Satz.

Darum möge das deutsche Volk, daß seinen Weber so tief ins Herz geschlossen, diesen Blättern dieselbe liebevolle Verehrung entgegenbringen, die es den musikalischen Schöpfungen seines Lieblings zu jeder Zeit so bereitwillig zollt.

R. K.

Webers Autobiographie.

„Ich bin den 18. Dezember 1786 zu Eutin im Holsteinschen geboren. Ich genoß der sorgfältigsten Erziehung mit besonderer Vorliebe für die schönen Künste, da mein Vater selbst ausgezeichnet Violine spielte. Die eingezogene Weise, in der meine Familie lebte, der stete Umgang mit erwachsenen gebildeten Menschen, die ängstliche Vorsicht, mir keine andere verwildernde Jugendgesellschaft zuzulassen, lehrten mich früh, mehr in mir selbst und der Phantasieenwelt zu leben, und in ihr meine Beschäftigung und mein Glück zu suchen. Malerei und Musik teilten sich hauptsächlich in meine Zeit. Von ersterer versuchte ich mit Glück mehrere Zweige zu pflegen, ich malte in Öl, Miniatur, Pastell, und wußte auch die Radiernadel zu führen. Doch unwillkürlich entschlummerte diese Beschäftigung, und die Musik verdrängte, meiner selbst unbewußt, die Schwester endlich gänzlich. Eigentümliche Neigung bestimmte meinen Vater zuweilen, seinen Aufenthaltsort zu wechseln. Der Nachteil, den das Wechseln der Lehrer hervorbrachte, ersetzte sich später desto wirksamer durch das Erwecken der eigenen Kraft, und der Notwendigkeit, aus eigenem Nachdenken und Fleiße zu schöpfen. Den wahren, besten Grund zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Klavier, und gleicher Ausbildung beider Hände habe ich dem braven, strengen und eifrigen Hauschkel in Hildburghausen (1796—97) zu verdanken. So wie mein Vater die allmähliche Entwicklung meines Talentes sah, sorgte er mit der liebevollsten Aufopferung für dessen Ausbildung. Er brachte mich nach Salzburg zu Michael Haydn. Der ernste Mann stand dem Kinde noch zu fern, ich lernte wenig bei ihm und mit

großer Anstrengung. Hier ließ mein Vater zu meiner Aufmunterung 1798 mein erstes Werk, 6 Fughetten, drucken, die freundlich in der musikalischen Zeitung angezeigt wurden. Ende 1798 kam ich nach München, erhielt Singunterricht bei Vallesi, und in der Komposition bei dem jetzigen Hoforganisten Kalcher. Dem klaren, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte des Letztern danke ich größtenteils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauch der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Rechtschreibekunst und Silbenmaß. Mit unermüdetem Fleiße arbeitete ich mein Studium aus. Die Vorliebe zum Dramatischen fing an, sich bestimmt auszusprechen. Ich schrieb unter den Augen des Lehrers eine Oper: Die Macht der Liebe und des Weins; eine große Messe; mehrere Klaviersonaten, Variationen, Violin-Trios, Lieder u. s. w., die später alle ein Raub der Flammen wurden. Der rege jugendliche Geist, der alles Neue und Aufsehenerregende mit Hast sich anzueignen suchte, erregte auch in mir die Idee, dem damals von Senefelder neu erfundenen Steindrucke den Rang abzulaufen. Ich glaubte endlich die Erfindung auch gemacht zu haben, und zwar mit einer zweckmäßigeren Maschine versehen. Der Wille diese Sache ins Große zu treiben, bewog uns, nach Freiberg zu ziehen, wo alles Material am bequemsten zur Hand schien. Die Weitläufigkeit und das Mechanische, Geisttötende des Geschäftes ließen mich aber bald die Sache aufgeben, und mit verdoppelter Lust die Komposition fortsetzen. Ich schrieb die vom Ritter von Steinsberg gedichtete Oper: das Waldmädchen, welche im November 1800 auch da gegeben wurde, und sich dann später weiter verbreitete als mir lieb sein konnte (in Wien vierzehnmal gegeben, in Prag ins Böhmische übersetzt, und in Petersburg mit Beifall gesehen), da es ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt war, von dem ich

namentlich den zweiten Akt in zehn Tagen geschrieben hatte. Eine der vielen unseligen Folgen der auf ein junges Gemüt so lebhaft einwirkenden Wunderanekdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt. Auf eben diese Art weckte ein Artikel der Musik. Zeitung die Idee in mir, auf ganz andere Weise zu schreiben, ältere, vergessene Instrumente wieder in Gebrauch zu bringen u. s. w. — In Familiengeschäften nach Salzburg gereist, schrieb ich da, meinen neuen Plänen gemäß, die Oper: Peter Schmoll und seine Nachbarn (1801), die meinen alten, durch manches Neue darin höchlich erfreuten Lehrer, Michael Haydn, bewog, mir ein ungemein gütiges Zeugnis darüber zu erteilen (abgedruckt in Gerbers Tonk. Lexikon). Sie wurde in Augsburg aufgeführt ohne sonderlichen Erfolg, wie natürlich. Die Ouverture habe ich später umgearbeitet und stechen lassen bei Gambart. 1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein, wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studierte. Unglücklicherweise stieß ein Doctor Medicinae alle meine schönen Lehrgebäude mit den oft wiederkehrenden Fragen: warum u. s. w. über den Haufen und stürzte mich in ein Meer von Zweifeln, aus dem mich nur nach und nach das Schaffen eines eigenen, auf natürliche und philosophische Gründe gestützten Systems rettete, so daß ich das viele Herrliche, das die alten Meister befohlen und festgestellt hatten, nun auch in seinen Grundursachen zu erforschen und in mir zu einem abgeschlossenen Ganzen zu formen suchte. Es drängte mich nach der Tonwelt Wiens, und zum erstenmale trat ich hinaus in diese Welt. Hier lernte ich nebst dem Umgange der bedeutendsten Künstler, des unvergeßlichen Vaters Haydn 2c., den Abt Vogler kennen, der mit der Liebe, die jedem wirklich großen Geiste eigen ist, dem wahrhaft ernstgemeinten Streben freudig zu helfen, und mit der reinsten Hingebung den Schatz seines Wissens vor mir aufschloß.

Wahrlich, nur wer so wie ich, und einige Wenige noch, Gelegenheit hatte, diesen tieffühlenden starken Geist, diesen

unerschöpflichen Reichtum an Kenntnissen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber — auch die strenge Wägung desselben — zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich sein, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen, dem großen Ganzen eingeschobenen, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige Erscheinungen hinnehmen, übersehen, und natürlich finden.

Möge es mir einst gelingen, diese seltene psychologische Kunsterscheinung der Welt klar vor die Augen zu stellen, seiner würdig und zur Belehrung der Kunstjünger.

Auf Voglers Rat gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf, und widmete beinahe zwei Jahre dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten, und ich in einzelnen Studien zu erreichen und in mir klar zu machen suchte. Öffentlich erschien in dieser Zeit nichts von mir, als ein paar Werkchen, Variationen, und der Klavierauszug der Voglerschen Oper Samori.

Ein Ruf zur Musikdirektorstelle nach Breslau eröffnete mir ein neues Feld zur Erweiterung der Effektkenntnisse. Ich schuf da ein neues Orchester und Chor, überarbeitete manche frühere Arbeiten, und komponierte die Oper Rübezahl, vom Prof. Rohde, größtenteils. Die vielen Dienstgeschäfte ließen mich nicht viel zu eigenen Arbeiten kommen, desto besser konnte ich aber die so vielfach gestalteten, und mit übergroßer Begierde in mich gesogenen verschiedenartigen Kunstprinzipe abgähren, und nach und nach das Selbständige, vom Schöpfer verliehene, hervortreten lassen.

1806 zog mich der kunstliebende Prinz Eugen von Würtemberg an seinen Hof in Karlsruhe in Schlesien. Hier schrieb ich zwei Symphonieen, mehrere Konzerte und Harmoniestücke. Der Krieg zerstörte das niedliche Theater und die brave Kapelle.

Ich trat eine Kunstreise an, von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet. Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener, und lebte im Hause des Herzogs Louis von Württemberg in Stuttgart. Hier, von der freundlichen Teilnahme des trefflichen Danzi ermuntert und angeregt, schrieb ich eine Oper: Silvana, nach dem Süjet des frühern Waldmädchens von Hiemer neu bearbeitet, den ersten Ton, Ouverture, umgearbeitete Singchöre, wieder Klaviersachen u. s. w., bis ich 1810 mich wieder ganz der Kunst weihte, und abermals eine Kunstreise antrat. Von dieser Zeit an kann ich ziemlich rechnen mit mir abgeschlossen gewesen zu sein, und alles, was die Folgezeit gethan hat und thun wird, kann nur Abschleifen der scharfen Ecken, und das dem feststehenden Grunde notwendige Verleihen von Klarheit und Faßlichkeit sein. Ich durchzog Deutschland nach verschiedenen Richtungen, und die Liebe, mit der ich im Ganzen meine Leistungen als ausübender und dichtender Künstler aufgenommen sah, der Ernst, der ihnen bei oft heftigem Widerspruche und Anfällen doch stets geweiht wurde, ließ auch mich alle die Kraft, und alle die Reinheit des festen Willens aufbieten, die allein den Menschen zum wahren Priester seiner Kunst heiligt. In Frankfurt, München, Berlin, Wien u. s. w. wurden meine Opern gegeben, meine Konzerte besucht. Noch einmal sah ich den trefflichen Abt Vogler, wenige Zeitspannen vor seinem Hingehen, wie er sich hingab zweien mit herrlichen Gottesgaben beschenkten Kunstjüngern, Meyerbeer und Gensbacher. Im Vereine mit diesen genoß ich, gereifter und selbst zum Sichten fähiger, noch seine tiefen Erfahrungen, und schrieb eine Oper: Abu-Hassan (Darmstadt 1810). Nur später noch einmal in Wien sah ich ihn, im freudigsten Anteile an meinem Streben. Friede seiner Asche!

Von 1813 bis 1816 leitete ich die Oper in Prag, nachdem ich sie ganz neu organisiert hatte. Ganz nur meiner Kunst lebend, in der Überzeugung, nur zu ihrer Beförderung und Pflege geschaffen zu sein, legte ich die Direktion in Prag

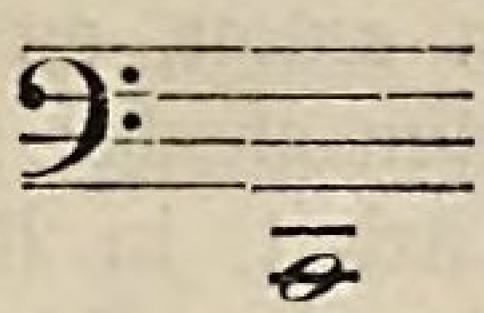
nieder, da mein Zweck erreicht, und das, was bei dem beschränkenden Verhältnisse einer Privatdirektion geschehen konnte, aufgebaut war, und nur eines rechtlichen Wärters zum Weiterbestehen bedurfte.

Frei zog ich abermals in die Welt, ruhig den Wirkungskreis erwartend, den mir das Schicksal zuführen würde. Viele und schöne Erbietungen kamen mir von allen Seiten entgegen; der Ruf zur Gründung einer deutschen Oper in Dresden konnte allein mich aufs neue festhalten. Und so bin ich denn mit Fleiß und Sorgsamkeit an dem mir übertragenen Werke — und wenn sie einmal einen Stein über meine Hülle legen, so werden sie mit Wahrheit darauf schreiben können: „Hier liegt einer, der es wahrhaft redlich und rein mit Menschen und Kunst meinte."

Dresden den 26. März 1818.

Künstlerleben.*)

Erstes Kapitel.



—. — Und der Hammer flog aus seiner Gabel, — und einige Saiten gaben knirschend ihr Leben auf, — so hatte der heftig mich übermannende Unwille die Hand auf die Tasten, das leere Notenpapier auf die Erde, den Stuhl umgeworfen und

*) Der Roman Künstlerleben (oder „Tonkünstlers Leben, eine Arabeske." wie es auf dem ersten Entwurfe heißt) sollte, wie schon der Titel besagt, das Ringen und Streben einer echten Künstlerseele, die mancherlei Erlebnisse eines ausübenden Künstlers zu schildern suchen. Weber beschäftigte sich mit dem Plane dieses Werkes — das, Erlebtes und Erdachtes in seltsamer Weise verschmelzend, zum Teil als eine Schilderung seines eigenen Lebens gelten kann — lange Zeit und kehrte oft nach Jahren, in den Ruhepausen seines musikalischen Wirkens, zur Ausführung einzelner Kapitel zurück. Das erste Bruchstück daraus erschien bereits 1809 im Stuttgarter „Morgenblatte," andere Teile in der „Muse" und in dem von Kind (dem Dichter des Freischütz) herausgegebenen „Taschenbuche zum geselligen Vergnügen." Infolge der sich immer mehr steigernden Berufsgeschäfte und des intensiveren musikalischen Schaffens der späteren Jahre blieb das Ganze jedoch unvollendet.

In der vorliegenden Sammlung erscheint das erste Kapitel in seiner zweiten Bearbeitung. Die Erklärung der Note C zu Anfang desselben giebt Weber selbst in einer Randbemerkung auf dem Entwurfe des Romans in folgenden Worten: „Kapitel mit Notenbezeichnungen, die am Ende, wenn er sein Leben überblickt, in einen Choralschluß endigen und vorher einen Cirkelkanon bilden, der vor- und rückwärts dasselbe giebt. Bild des menschlichen Lebens überhaupt."

Der (zweite) Entwurf des ganzen Romans, wie er sich in Webers Nachlaß fand, ist den hier vorliegenden, ausgearbeiteten Kapiteln angereiht.

mich selbst emporgerissen, daß ich in langen Schritten mein enges Stübchen durchreiste; obwohl selbst im Unwillen künstlich um alle Kasten- und sonstige Mobiliarecken mich windend.

Was seit Monten in mir Unheimliches mich geängstigt, verstört und gepeinigt hatte, wuchs seit den letzten Wochen zum Unerträglichen heran. Jenes unbestimmte Sehnen in die dunkle Ferne von der man Linderung hofft, ohne sich von dem *wie* bestimmte Rechenschaft geben zu können; jenes schmerzliche Regen innerer Kraft, dem das Bewußtsein des hohen Ideals drückende Fesseln anlegt, an deren Lösung zuweilen alle Hoffnung unterzugehen glaubt; jenes unwiderstehlich gewaltsame Drängen zur Arbeit, in Riesenbildern des Leistenwollens, das eben dann in reiner Gedankenlosigkeit sich auflöst, und alles Erzeugen wieder innerlich untergehen heißt, dieses Chaos von wogenden, ängstigenden Gefühlen, das so oft das Wesen des Künstlers beherrscht, hatte auch meiner sich jetzt gänzlich bemeistert.

Wünsche, Träume und Vorsätze, durch Kunst und Lebensverhältnisse geschlungen, hatten sie erzeugt, früher schon oft in kürzeren Anfällen, heute mit Wahnsinns Gewalt.

Des Lebens Lasten ruhten schwer auf mir; gern flüchtete ich von ihnen zur Kunst, aber so wie Kunst nur im Leben, Leben nur in der Kunst lebt, halfen sie dann auch vereint sich und mich aufreiben.

Schon der Platz am *Klavier*, den ich zum Schaffen eingenommen hatte, war als mein *letztes* Hilfsmittel, — ein übler Vorbote gewesen.

Der Tondichter, der von *da* seinen Arbeitsstoff holt, ist beinahe stets arm geboren, oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen und Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, diese verdammten Klavierfinger — die über dem ewigen Üben und Meistern an ihnen endlich eine Art von Selbständigkeit und eigenwilligen Verstand erhalten, sind ganz bewußtlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft.

Sie erfinden nichts Neues, ja alles Neue ist ihnen unbequem. Heimlich und spitzbübisch, wie es echten Handwerksleuten gebührt, kitten sie aus alten, ihnen längst gelenkgerechten, Tongliederchen ganze Körper zusammen, die fast wie neue Figuren aussehen, und weil sie sogleich auch gar nett und rund klingen, von dem bestochenen Ohr, als erste Richtinstanz beifällig auf- und angenommen werden.

Wie ganz anders schafft jener, dessen inneres Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurteilten Dinge ist. Dieses geistige Ohr um- und erfaßt mit wunderbarem Vermögen die Tongestalten, und ist ein göttliches Geheimnis, das auf diese Art und Weise, nur der Musik rein angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt.

Denn, — es hört ganze Perioden, ja ganze Stücke auf einmal, macht sich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder nichts, indem es diese auszufüllen und zu glätten dem spätern besonnenen Momente überläßt, der das Ganze auch in seinen Teilen bei Gelegenheit und Zeit besehen, und allenfalls noch hier und da stutzen will.

Es will etwas Ganzes sehen, dieses Ohr, eine Tongestalt mit einem Gesichte, daß es einst auch der Fremde wieder erkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal gesehen.

Das will es und nicht einen zusammengeflickten Lumpenkönig. Hat nun aber der Sinn so ein Bild erfaßt und möchte es ausbilden und ehrlich austragen im geistigen Mutterleibe, — denn gut Ding will seine Weile haben, und reifen, — und sich hüten vor schädlichen Speisen und andern das Leben des teuren Zeuglings bedrohenden Dingen; und die elenden Hausknecht- und Ministersblei- und Golddinge des täglichen Treibens fahren dann so pöpelhaft und lustig grausam dazwischen, der sich schon entwickeln wollenden Gestalt beim Kopf durch den Hals, wischen ein Auge aus, entfernen einen Fuß vom Leibe, und dergleichen; da bricht die Ungeduld und

die Liebe aus, tobend den armen Schöpfer zum Halbnarren, wenn alles kreuzend sich selbst so durcheinander wirft.

Da muß es endlich aufschreien, wie es jetzt in mir that. Fort! Du mußt hinaus, fort ins Weite! des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt.

Was nützt dir hier im engbrüstigen Verhältniszirkel der gnädige Beifall eines hochgebornen reimschmiedenden Kunstmäcens, für eine dir abgerungene Melodie zu seinem geist- und herzlosen Wortgepolter; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin, für ein paar hebende Walzer; oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marsches!? Fort! der Geist suche sich in andern; und hast du fühlende Menschen durch deinen Genius erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet, — dann kehre zur friedlichen Heimat und zehre von dem Erbeuteten.

Flugs packte ich meine vielen Tonkinder und wenigen Habseligkeiten zusammen, umarmte einige Bekannte, die mich Freund nannten, und fort ging es in das nächste Städtchen, auf dem bescheidenen Postwagen, den mir mein Geldbeutel sehr dringend empfohlen hatte. Es war spät abends; wie stumme Schatten umsaßen mich meine Reisegefährten, und Jugend und froher Mut verhalfen mir bald zu einem ruhigen Schlafe, dessen festen Schleier nicht einmal der Traumgott zu lüften im Stande war; dies gelang im Morgengrau besser der Hand des begehrlichen Postillons, die sich als lebender Klingelbeutel von einem zum andern bewegte.

In herrlich ruhiger Größe entfaltete sich die kommende Pracht des Tages. Das heilige Crescendo der Natur im lichtbringenden Äther erhob mein still ergebenes Gemüt zu fromm heiterem Ahnungsregen. Mit froher Zuversicht wendete sich mein Innerstes zu dem, der das Kunsttalent väterlich in dasselbe gesenkt, das nun mein Leben stempeln sollte, und laut zeugen für ihn, der alle Kraft allein schenkt und schafft. Er, der mir dies Pfand seiner Huld anvertraute, konnte mir wohl nicht versagen, es auch zu lösen, denn ich durfte ja mit

ehrlicher Selbstzufriedenheit auf meinen reinen Willen fast mit ein wenig menschlichem Übermute pochen, kein Mittel unversucht, keine rauhe Bahn unbetreten und keine Mühen unangewendet zu lassen, um einst zur Freude meiner Mitbrüder das Walten und Streben meines Herzens entfaltet zu haben. —

Wunderbar wirkt stets auf mich die freie Natur, und gewiß ganz verschieden von andern Gemütern.

Das, wozu sich alle Kräfte vereint hinneigen, nenne es Talent, Beruf, Genius, wie du willst, umfängt mit einem magischen Kreise dein Anschauungsvermögen. Deinem physischen Auge nicht allein ist ein Gesichtskreis gezogen, auch deinem geistigen.

Beide kannst du freilich durch Wechsel deines Standpunktes verändern, wohl dir, wenn du vorwärts gehend sie erweiterst, aber heraus kannst du einmal nicht.

Ja! nicht genug, auch eine nur dir eigene Farbengebung erhalten alle Gegenstände, die sie sich unwillkürlich dem Grundton deines Lebens und Gefühles abborgen; und da ich denn einmal vom Tone spreche, so will ich auch gar nicht leugnen, daß alles sich bei mir musikalischen Formen bequemen muß.

Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelheiten aufzuhalten, mit einem Worte, die Gegend bewegt sich mir, seltsam genug, in der Zeit. Sie ist mir ein successiver Genuß. Das hat aber seine großen Freuden und seinen großen Jammer. Freude, weil ich nie genau weiß, wo der Berg, der Baum, das Haus steht, oder etwa gar, wie das Ding heißt, und daher bei jedesmaligem Anschauen eine neue Aufführung erlebe. Aber großer Jammer, wenn ich f a h r e. Da fängt eine gute Konfusion an in meiner Seele, — dann gaukelt und wirbelt alles durcheinander. Wie jagen, durchkreuzen und rädern sich alle Begriffe und Vorstellungen in mir. Sehe ich stillstehend so recht festen Blickes in die Ferne, so beschwört dies Bild fast immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geisterwelt meiner Phan-

tasie herauf, was ich dann vielleicht lieb gewinne, festhalte, und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! mit welchen Purzelbäumen stürzen die Trauermärsche, Rondos, Furiosos und Pastorales durcheinander, wenn die Natur so meinen Augen vorbeigerollt wird. Da werde ich denn immer stiller und stiller, und wehre dem allzu lebendigen Drang in der Brust. Kann ich dann auch nicht den Blick abziehen von dem schönen Glanzspiele der Natur, so wird es mir bald doch nichts mehr als ein buntes Farbengegaukel, meine Ideen entfernen sich durchaus von allem Tonverwandten, das bloße Leben mit seinen Verhältnissen tritt herrschend vor, ich gedenke vergangener Zeit, ich träume für die Zukunft! — und somit wehe dem, der besonders in der ersten Zeit der Reise auf einen geselligen Nachbar in mir hofft; er ist übel betrogen, und ich am Ende auch: denn mein Geist gebiert nichts als aufsteigende und gleich wieder platzende Seifenblasen, die nicht einmal der Erinnerung wert sind.

Zweites Kapitel.

Nachdem ich die Scala descendendo mit den Füßen abgesungen hatte, begegnete ich auf der Straße einem Haufen Chorschüler, die eben sich anschickten, ein Lied abzusingen. — O, du erstes, vom Schöpfer uns verliehenes Instrument! göttliche Kehle, du, nach dem sich alle andern bilden, du, allein der größten und wahrsten Rührung fähig; wie ehrwürdig erscheinst du mir im Chorgesange, und selbst mittelmäßig benutzt, ergreifst und durchglühst du mich. Ich gebot also meinen Füßen Halt, und erwartete einen sich der Volksnatur innig anschließenden, erhebenden Choral. Aber verdammt, heute gefoltert zu werden, stimmten die Herren zu meinem größten Erstaunen eine der neuesten, vortrefflichen Opernarien aus der Fanchon an, die sie so falsch und undeutlich wie möglich hervorquiekten, daß ich mir gar kein Gewissen daraus machte, einen mir zunächststehenden himmellangen Bassisten, der die

vorkommenden Pausen vortrefflich durch ein Milchbrot zu benutzen wußte, und mir daher am ersten störbar schien, um die Wohnung des Herrn Stadtmusikus zu fragen. Der Herr Prinzipal wohnen dort rechts, Sie können nicht fehlen, hören gleich Musik, probiert eben die russische Hörnermusik, aber es ist jetzt keine Kondition offen. Ich versicherte ihn, daß ich selbst sehr wohl konditioniert sei, und steuerte auf das Haus los. Welch ein höllischer Spektakel brauste mir schon an der Treppe entgegen, und wie vielmehr war ich für mein Trommelfell besorgt, als ich in sein Zimmer trat. In einem Kreise von acht bis zehn Jungen, die alle Horn bließen, oder wenigstens sie so hielten, als wollten sie blasen, stand der Herr Stadtmusikus, beide Hände mit einem mächtigen Taktprügel bewaffnet, stampfte mit den Füßen, und schlug den Takt mit beiden Händen auf einem vor ihm stehenden Flügel, und auch wohl mitunter auf die Köpfe seiner Schüler, die durchaus eine von ihm komponierte Ouverture auf die Art der russischen Hornmusik, wo immer ein Horn einen Ton hat, exekutieren sollten. Links und rechts spielten andere Violine, Klarinett, Fagott ꝛc., alles untereinander, jeder sein Stückchen und Fortissimo, welches alles mit einzelnen Exklamationen des Direktors vermischt war, als: „Falsch! Du Himmelhund! zu hoch! zu tief! zu schnell! gieb acht! ꝛc.

Die Jungen, die mich zuerst bemerkten, ermangelten nicht, mich mehr als ihre Noten anzusehen, und der Direktor schlug, nicht meiner achtend, in der Hitze der Direktion, um das Ganze ins Gleis zu bringen, auf einmal, so stark er konnte, und welche Taste er erwischte, auf den Kielflügel, daß die vor ihm liegende Partitur, die auf dem Brettchen über den Docken lag, welches durch die entsetzliche Erschütterung losgegangen war, herunterfiel, und alle Docken des Kielflügels wie Raketen in die Luft segelten, und ein so allgemeines Lachen unisono einfiel, daß an keine Musik mehr zu denken war. Erst nach einiger Zeit konnte ich meine werte Person bemerkbar machen, und des Herrn Stadtmusici habhaft werden.

Drittes Kapitel.

Brief an — — —

Ich habe mein friedliches A. verlassen, und mich wieder dem Strudel der Welt Preis gegeben, ich kann eher die Stürme und Schläge des Schicksals, als sein heimliches Nagen dulden. Übt sich ja der Krieger, im gefahrvollen Spielen dem Tode trotzen zu lernen, nun so will auch ich wieder meine Kraft versuchen, um in noch drohenderen Ereignissen feststehen zu können.

Nie habe ich die meist gepriesenen Helden, die hocherhabenen Märtyrer irgend eines Wahns, den sie durch einen Selbstmord, oder sonstigen glänzenden Schlußaccord ihres Lebens besiegelten, hoch bewundern können.

Einmal lodert auch das kleinste Flämmchen auf, und ein Moment (ich möchte ihn den Fokus im Brennspiegel des Daseins nennen) ist im Leben jedes Menschen, wo er sich zu einer großen That entzündet oder befähigt fühlte.

Aber die kleinen täglich wiederkehrenden Unfälle des Lebens sind der echte, harte Probierstein, an dem so häufig das glänzende Gold unserer Philosophen zum gemeinen Metalle herabsinkt.

Wie oft habe ich Gelegenheit gehabt, große Geister, die mir aus der Ferne so achtungswert schienen, in ihrem engen häuslichen Zirkel zu beobachten, und wie klein wurden sie mir da. Sonst stets gelassen, ruhig, aber zu Hause das liebende Weib mürrisch anfahrend, wegen einer auf einem anderen Platze liegenden Pfeife. Groß und gefaßt auf den Trümmern des Staats, aber ängstlich und verwirrt bei dem Kränkeln einer Lieblingsblume.

So gut ich dies alles fühle und weiß, so wenig war ich doch bis jetzt imstande, mich zu jener einfach-ruhigen Größe zu erheben.

Welches Leben ist wohl erfüllter mit widerlich kleinen Zufällen und Erbärmlichkeiten, als das eines Künstlers. Frei,

wie ein Gott, sollte er dastehen, im Gefühle seiner Kraft, und gestählt durch die Kunst. Sein dünkt ihm die Welt, so lange er sie nicht wirklich betritt. Hin und verschwunden sind alle diese Träume und Kräfte, befindet er sich im schalen Wirkungskreise der Alltagsmenschen.

Kaum habe ich den Fuß über meine Schwelle gesetzt, so stürmen schon eine solche Menge Erbärmlichkeiten auf mich ein, daß ich, trotz meiner schon gemachten Erfahrungen in diesem Punkte, trotz meines Willens zur Ausdauer, beinahe wieder versucht bin, umzukehren. Wären nicht einzelne Augenblicke imstande, jahrelange Leiden zu versüßen; wäre nicht das Bewußtsein, einen Freund zu haben, der mich auch mit halben Worten versteht und fühlt, was sollte aus diesem Drängen und Wirbeln werden, das ewig gebährend in mir kämpft?

Kaum kenne ich dich, deine Gestalt schwebt in verklärten Umrissen, von Feuerflammen umgeben wie eine schützende Gottheit vor meiner Phantasie. Ewig unvergeßlich bleibt mir der Augenblick, in dem wir uns fanden. Im Kampfe mit den Elementen schloß das Fatum unsern Bund, den elende Menschen hindern wollten. O laß mich ihn wieder erzählen, diesen Tag, an dem ich alles verlor, alles fand, — laß mich dabei in die Zeiten mich zurückträumen, wo ich von der Hand einer guten Mutter, ach, leider so wenige Jahre geleitet wurde. Erzogen mit allem Aufwande eines wohlhabenden Vaters, sein Abgott, prägte man in früher Jugend die Liebe zu allen Künsten in meine empfängliche Seele; meine wenigen Talente entwickelten sich, und waren auf dem Punkte, mich zu verderben; denn mein Vater kannte nur die Seligkeit, mit mir zu glänzen, fand alles vortrefflich, was ich schuf, erhob mich in Gegenwart fremder Menschen an die Seite unserer ersten Künstler, und hätte so schonungslos das in jedem Gemüte liegende Bescheidenheitsgefühl unterdrückt, wenn nicht der Himmel mir in meiner Mutter einen Engel beigesellte, der mich von meiner Nichtigkeit zwar überzeugte, aber doch den streben-

den Funken, dem einst ein schönes Ziel nach hohen Anstrengungen verheißen sei, nicht unterdrückte, sondern nur auf seine rechte Bahn leitete. Ich las Romane, und überspannte meine Begriffe. Ich reiste früh in einer gefährlichen Ideenwelt, sog aber doch den großen Nutzen daraus, aus dieser zahllosen Menge Helden ein Ideal von Männlichkeit mir zu verschaffen. Mein Vater reiste mit mir; ich sah einen großen Teil Europas, aber nur wie im Spiegel, wie im Traume, denn ich sah durch fremde Augen. Ich bereicherte mein Wissen, und geriet, vorher ein bloßer Empiriker, auf theoretische Werke. Eine neue Welt öffnete sich mir; hier glaubte ich den Schatz alles Wissens erschöpfen zu können. Ich verschlang alle Systeme, vertraute blindlings der Autorität der großen Namen, unter deren Beglaubigung sie in der Welt standen, — und — wußte nichts.

Nun starb meine gute Mutter; ohne einen Erziehungsplan gemacht zu haben, hatte ihr zartsinniges Rechtsgefühl sie den Weg gelehrt, mir Grundsätze einzuprägen, die ewig die Stütze meines Seins ausmachen werden.

Ich lebte mit dir an einem Orte, und haßte dich zwar nicht, aber ich verachtete dich, denn, — Künstler wie ich, auf demselben Instrumente, einen Weg mit mir wandelnd, mußte ich immer nur von dir hören, daß du mich bitter getadelt, daß Neid dich erfülle, daß du mir tausend Kabalen gemacht ꝛc.; daß alles dies aus dem Munde unserer Tischfreunde und einer aus Liebe für mich blinden Umgebung kam, erwog ich Schwacher nicht, und eine herbe Bitterkeit gegen dich hatte sich meiner bemeistert. — Da brach des Krieges Greuel auch unsere friedliche Ruhe. Du warst kurz vorher von einer Reise mit Ruhm zurückgekehrt, und im Begriffe sie weiter fortzusetzen, indes ich, angeschmiedet durch die Liebe eines Vaters, der den Gedanken nicht ertragen konnte, ohne mich zu leben, verbrütete, als räuberische Horden das Städtchen überfielen, und meine Habe ein Raub der Flammen wurde. Ich hatte mich verspätet; meine Lieblinge, meine Bücher zu retten, vergaß ich alles, mich

selbst; man gab mich für verloren, als es mir schon gelungen war, mich von der andern Seite des Hauses zu retten; doch kaum war ich in Sicherheit auf der Straße angelangt, und hörte, daß du mit der augenscheinlichsten Lebensgefahr, um mich zu retten, in den Flammen seiest, da that es einen mächtigen Riß in meiner Brust, als ob das Weltthor der Liebe sich aufthäte, das Flehen des Vaters, das Drängen der Menge, der offenbare Tod konnte mich nicht abhalten, alles das für dich zu wagen, was du schon für mich thatest. Durch Feuerwogen, stürzende Balken, und betäubenden Dampf drang ich zu dir, der mich suchte, und im Hochgefühle der gegenseitigen Liebesschuld sanken wir uns in die Arme, und schlossen unter dem Toben des Elements und der Gefahr, jeden Augenblick sein Opfer zu werden, den Bund, der nie sich wieder trennen soll.

Was du von da an für mich gesorgt, entsagt, Aussichten eröffnet, Wege gebahnt, wie du liebend dein Wissen und deine Erfahrungen ohne Rückhalt selbst schwer errungener Kunstvorteile vor mir ausgebreitet, wie du mir die Welt gezeigt, wie sie ist, und nicht wie sie in meinen Träumen lebte, wie du mir bewiesest, daß der Mensch doch noch vor dem Künstler komme, und somit mich auch das bürgerliche Leben, seine Verhältnisse, und die aus ihm hervorgehenden Begriffe ehren lehrtest — wie soll ich das alles wiederholen, herzählen können, möge es mir einst nur deshalb vergönnt sein, mich zu einer beachteten Höhe zu schwingen, um für dich zeugen und dir das beseligende Gefühl geben zu können, daß du einen dankbaren Künstler, in der höchsten Ehrenbedeutung die ich dem Worte beigeselle, durch deine Reinheit und Wahrheit der Welt gegeben.

So recht aus tiefem Herzwehe preßt sich mir die Thräne ins Auge, wenn ich bedenke, daß eben das, was du für mich thun zu müssen glaubtest, auch der Grund unsers schnellen Scheidens sein mußte. Verarmt und hilflos, wie ich da stand, ließest du mich ernten, was du gesäet und vorbereitet. Den Teil Deutschlands, durch den du eine Kunstreise machen wolltest,

wo du überall erwartet, gemeldet und empfohlen warst, gabst du mir hin, versahst mich mit den dringendsten Empfehlungen, die dir zugedachte Gunst auf mich zu übertragen, und wenn die ungewöhnliche Weise, daß ein Künstler einen andern als Stellvertreter sendet, die Neugierde einesteils zu meinem Gunsten spannte, und der Sporn, dir Ehre zu machen, mich anderenteils befeuerte, und ich somit vielleicht nicht ganz Unbeachtungswertes leistete, sprich, wem danke ich das alles als dir? Dir, den ich verkannte, dir, der du aber mit wahrem Künstlerherzen für mich sorgtest, weil du in mir auch den echten Beruf zu erkennen glaubtest.

Nur wer eingeweiht ist in die tausend Verzweigungen, die zu einer vorhabenden Kunstreise vonnöten sind, wie der Ruf des Künstlers in ganz eigentümlicher Richtung die Welt durchzieht, und der von ihm ausgehende Funke da und dort lebhafte Flammen weckt, indes er vor andern unerkannt und unbeachtet vorüberzieht, weiß die Größe der Aufopferung zu beurteilen, die du mir weihtest.

Aber, wahrlich, ich könnte es auch; und wenn ich dies in freudigem Trotze und Stolze sage, so weiß ich es eben deshalb vielleicht eben erst recht auch zu erdanken.

Siehe, lieber Bruder, da ertappe ich mich wieder einmal auf dem seltsamen, demütigen Stolze, und der stolzen Demut, die so wunderbar mich oft erhebt oder auch verletzt.

Bin ich nur so? oder darf ich sie mit zur Künstlernatur überhaupt rechnen? Das Letztere wäre mir lieb, denn ich sehe darüber nicht klar genug, und mag lieber jener dunklen Gewalt, die ich einmal als in mir herrschend anerkenne, zur Last schreiben, was mir so nicht ganz recht an mir ist.

Du lachst, und wirst sagen, das sei die bequemste Art, sich immer rein zu glauben, oder vielleicht sagst du gar, daß ich das mit den Weibern gemein habe? Je nun, sind die nicht eigentlich durchaus geborne Künstlernaturen? Doch wohin gerate ich, wahrlich nicht dahin, wo ich heute hin wollte in meinem Briefe, also zur Sache.

Wenn ich früher viel Praktisches geübt, viel Theoretisches erlernt, manche Bemerkung durchdacht, und namentlich in unserm brieflichen Ideenwechsel manchen einzelnen Gegenstand besprochen und durch dich berichtigt habe; so fällt es mir doch oft schwer auf, daß alles, was ich weiß, nur so eigentlich zufällig entstanden sei, sich eben so zufällig eines zum andern gefügt habe, ich den Lehren aller großen Meister fast immer nur bedingt beistimmen könne, und meine Bildung durchaus aller planmäßigen Folge entbehrt hat.

Da hat mich denn kürzlich ein verdammter, kluger Doctor medic. schiefrig gemacht, dem ich Unterricht im Generalbasse gebe, wodurch er sich zu seiner Laute hin und wieder eine Melodie ordnen lernen will.

Der bringt der Warums so viele, hat so wenig Respekt vor irgend eines Namens Autorität, will immer die Sache so in sich selbst beursacht wissen, daß ich manchmal mit all meiner Vielwisserei sehr ins Gedränge komme. Ich fühle es täglich mehr, daß wir nur verbieten und gebieten, ohne zu sagen warum, und ohne anzuleiten zum Wie.

Es heißt ja, Bach hat das gemacht. Händel schrieb dieses nicht. Mozart erlaubte sich jenes. Wenn einem nun aber glücklicherweise etwas einfällt, was die noch nicht gemacht haben, so thäte es Not, man strich es gleich wieder weg, weil man mit nichts beweisen kann, daß es auch so sein darf. Welch ein Mangel an festem Halte und Stützpunkte von Haus aus in der Musik. Gefühl und wieder Gefühl — — wer kann aber sagen — bei mir sitzt das rechte? Ich habe mir also fest vorgenommen, die Kunst einmal so recht schulgerecht wie eine andere Wissenschaft zu behandeln, denn man kann doch jedem Jünger andrer Dinge sagen, erst lernst du das, dann jenes, aus diesem folgt das, und so weiter bis du fertig bist. Fertig? nun ja bis auf einen gewissen Grad natürlich.

Siebentes Kapitel.

Ich hatte eben die letzte Note geschrieben und ergötzte mich an den Schnörkeln des Schlußzeichens, die meine Hand geschäftig vervielfältigte, während mein Geist das ganze Stück noch einmal vor sich schweben ließ, und eine Art zerstreuten Brütens, mit der zufriedenen Empfindung einer vollendeten Arbeit verbunden, sich erzeugte, als mein munterer Dichter in Domino und Larve zur Thür herein trat, und mich mit freundschaftlichem Ungestüme beim Ärmel faßte. Das ewige Arbeiten taugt den Teufel nicht, fort, auf, heut ist Redoute, glänzende Redoute, die zweite; die erste besucht niemand, da giebts schöne Mädchen, Punsch, Musik, zwar schlecht, aber doch lärmend, da kann man Grobheit für Witz ausgeben, und unter der schützenden Maske sogar einmal den Weibern die Wahrheit sagen. — Allons, auf, der Wagen steht vor der Thür, hier ist alles Nötige und nun Marsch!

Ehe ich noch selbst recht wußte, ob ich wollte oder nicht, saß ich im Wagen, wurde von den geschäftigen Händen meines lockeren Freundes bemantelt und verkappt, eben so schnell wieder aus dem Wagen gehoben, und da stand ich nun in der wirbelnden Menge bunter Geschöpfe, die heute das Recht hatten, öffentlich nicht zu scheinen, was sie sind.

Die Rippenstöße einiger tanzenden Paare weckten mich bald kräftigst aus meinen Träumen, und ich fing nun nach und nach an, mir in dem Gewirre zu gefallen.

Unter der Maske ist man ein anderes Geschöpf, hier zeigt sich deutlich, wie sehr in das Wesen und Treiben des Menschen die Anhänglichkeit an die Form verwebt ist. Alles Denken, alles Reden ist freier, sobald man das bißchen Wachspapier vor dem Gesichte weiß, der blöde Verliebte wagt es zuerst, seiner Schönen Liebe zu gestehen, — das schüchterne Mädchen fürchtet sein Erröten nicht mehr, weil es dasselbe ungesehen glaubt, selbst der Freund zum Freunde spricht derber, und ein Feiger wagt es vielleicht sogar, an einem seiner Mäzene Witz zu üben.

Mein lockerer Führer ermangelte nicht, die vorbeistreifenden Bäuerinnen, Vestalinnen, Türkinnen und Nonnen zu beäugeln, und mit beißenden Anmerkungen zu regalieren. Ich zog mich etwas zurück. Der Strom trennte uns und ich sah mich ein paar freundlichen Fledermäusen gegenüber, die mich anpiepten, lange nicht Klavier gespielt? Nein!! o wir kennen dich, viel Ehre! Ein Gärtnermädchen zupfte mich, bot mir eine Pommeranze. Für dein schönes Spiel vor einigen Tagen. Ein Teufel drängte sich zu mir und sagte: „komponiere mir dies;" ich las, „an Emilien," ergriff es mit Hast und sprach: „selbst vom Teufel verehre ich, was ihren Namen trägt, auf der nächsten Redoute bekommst du es."

Eine Nonne hing sich an meinen Arm; die schlechte Musik muß das Kennerohr recht beleidigen. — Nein, Beste! aber das beleidigt meine Ohren, daß die ganze Welt nichts anderes mit einem Künstler zu sprechen weiß, als wovon er nie gern spricht, sondern es nur gern fühlt, von seiner Kunst. Und ergrimmt, mich beinahe von jeder Maske erkannt zu sehen, zog ich mich in eine Loge zurück.

Doch bald lockte ein sonderbarer Aufzug mich wieder näher.

Ein großer Schwarm von Masken kam zu der weit geöffneten Thür herein. Die sonderbarsten barocksten Karikaturen und Phantome, klein und groß, in den verschiedensten Gestalten und Formen; die Tanzmusik schwieg; ein Hanswurst bat das Publikum um Erlaubnis, eine große deklamatorische, dramatische, melopoetische, allegorische Darstellung in Versen geben zu dürfen, und hervortrat ein geregeltes, kaltes Wesen, welches auf der Stirn einen Schild mit dem Worte: Unparteilichkeit, am Munde die Phrase: Eifer für die Kunst, und am Herzen einen gespickten Musikkatalog hatte, in der Tasche ein Schnippchen schlug, und das ich beim ersten Blicke als eine gewisse Zeitschrift erkannte, die sich anschickte, folgenden Prolog zu halten.

Prolog.

Geehrtes kunstliebendes Publikum,
Es war uns zu allen Zeiten drum,
Dir deutlich und glaubbar einzubeizen,
Daß nie nach schnödem Gewinn wir geizen,
Ja; durch unparteiische Recensionen
Können wir beweisen in allen Zonen,
Daß stets wir die Kunst nur aus Liebe gepflegt,
Daß selbst oft mit Schaden wir Werke verlegt;
Auch werden wir niemals aufhören zu streben,
Euch nur Beweise von Eifer zu geben.
Ein größeres Werk verlegen wir jährlich,
Obwohl es in dieser Zeit wirklich gefährlich,
Mit so viel Partituren sich abzugeben,
Doch wollen die Herrn Komponisten auch leben.
Das Stück hier, wir wollens nicht loben, nicht tadeln.
Es wird sich, hat's wahren Wert, selber schon adeln,
Bemerken nur können wir bei unsern Sachen,
Daß wir sie gemeinnützig suchen zu machen,
Wovon wohl unstreitig der klarste Beweis,
Dies schöne Papier und der niedrige Preis.

Hanswurst (springt hervor).

Erlauben's mir auch ein paar Worte zum Schluß,
Hier ist nicht vonnöten, daß alles ein Guß;
Nur die große Oper tritt hier vor die Welt,
Effekte nur sind da zusammengestellt.
Die Sängerin will Sie durch Gurgeln verführen,
Der Heldenspieler durch Wahnsinn rühren,
Der Narr Sie durch Wahrheit lachen machen,
Das Orchester wird schrecklich wüten und krachen,
Die Tänzerin schöne Waden zeigen,
Der Prim' Violino Solo geigen,
Der Theatermeister donnern und blitzen,
Um auch etwas Ihre Gunst zu besitzen.

Ja! wird Sie dies alles nicht packen, nicht greifen,
Werden wir zu den letzten Mitteln greifen.
Mit Pferden, Kameelen Sie regalieren.
Kein Tier soll unsern Kunstdrang genieren.
Kurz, durch alles, was das Genie je ausheckte,
Durch all diese goldenen großen Effekte
Wollen wir bloß effektuieren,
Daß Sie sich sollen amusieren,
Die große Sentenz unserer Zeiten.
Auch ohne zu wissen, ob's was zu bedeuten,
Wenn nur nach dem Theater am Table d'hote,
Im Munde die Kunst und das Abendbrot,
Sie finden, daß die und die schön angezogen;
Der Larifari heut vortrefflich geflogen,
Daß eigentlich 's Ganze Sie nicht recht verstehn,
Und deswegen 's nächste Mal wieder hingehn.

Er entfernt sich unter einer Verbeugung, und die große italienische Oper tritt auf. — Eine lange, hagere, durchsichtige Figur, charakterloses Gesicht, das als Held, Seladon, Barbar sich immer gleich bleibt, und nur eine ungemeine Süßlichkeit über sich verbreitet hat. Sie trägt ein dünnes Schleppkleid, dessen Farbe eigentlich keine Farbe zu nennen ist, und auf dem hin und wieder kleine blitzernde Steinchen sitzen, die die Augen des Publikums auf sich ziehen. Bei ihrem Auftritte wird im Orchester ein Geräusch gemacht, um die Zuhörer zur Stille zu bewegen, das in Italien Ouverture genannt wird*)

Sie fängt an zu singen:

Scena.

Recit. Oh Dio — — — addio — —

— — — — — — — — — — — —

Arioso. Oh non pianger mio bene

---

*) Siehe Briefe über den Geschmack in der Musik von J. B. Schaul. Karlsruhe, Macklot.

Ti lascio — Idol mio —
— — — oimé — —

Allegro. Già la Tromba suona — —
— — — — — — — — — — — —

Colla parte. Per te morir io voglio —
— — — — — — — — — — — —

più stretto, — O Felicità — —

(Auf Ta ein Triller von zehn Takten; das Publikum applaudiert unmenschlich).

Duetto.

— Caro — —!
— Cara — —!

a Due. Sorte amara — —

(Auf amara, wegen des a, die süßeste Terzienpassage.)

Allegro. — oh barbaro tormento —

(Es hat kein Mensch zugehört, aber ein Kenner ruft Bravo, Brava, applaudiert, und das ganze Publikum fällt fortissimo mit ein).

Hanswurst (tritt ganz gerührt und entzückt hervor).

Nein! es geht doch nichts über Melodie!
Durch sie allein beweist sich das Genie,
Das ist das wahrhaft Reine,
Das Hohe, Allgemeine,
Wenn der Gesang so ungezwungen fließt,
Daß jeder Schneider, — Koch — verstehend ihn genießt,
Wo man bei Arien, Duetten aller Sorten
Fest glaubt, man habe sie gehört an tausend Orten,
Wo Ohr und Herz zugleich von Wonneschauer bebt
Wo alles mit Natur so inniglich verwebt,
Daß 's Wollust scheint, sich umzubringen,
Hört man den Held noch sterbend singen.
Die deutschen Komponisten zwar,
Die lassen fast kein gutes Haar
An unsrer armen Opera,
Besonders an der Seria:
Charakterzeichnung fehle,

Der Götze sei die Kehle
Des Sängers, dem wir huld'gen,
Und vieles andre noch, des man uns will beschuld'gen.
Bei dieser Oper hier, da war's ein wahres Glück,
Daß nicht so einseitig berechnet war das Stück.
Die schönste Arie hat darin der Kaiser,
Darüber wird die Prima Donna heiser,
Weil sie sie nicht zu singen hat.
Der arme Komponist fast desperat,
Sein schönes Werk unaufgeführt zu sehen,
Muß sich nun schon zu kleiner Änderung verstehen,
Wenn er die besten Sachen nicht will ausgelassen wissen,
Er läßt sich ein'ge Mühe nicht verdrießen,
Paßt alles, was die Donna singen sollte,
Und nun aus Zartgefühl nicht thuen wollte,
Fünf Töne tiefer in des primo Basso Kehle,
Und dessen Sang, daß er nicht tot sich quäle,
Fünf Töne höher, der Seconda Donna zu Befehle.
Und sieh, das Stück gefällt, wird applaudiert,
Kein Mensch sich um das bißchen Transponieren schiert,
Und der Charakter sich in alles arrangiert.
Ja, meine Herren, seht —
Das ist's, was ewig steht,
— Ich sag's auf dieser Stelle,
Das echt Universelle,
Wenn die Musik, es sing sie wer da will,
Hoch oder tief, aus c, — aus gis — aus d — gleichviel,
In Kerkers Nacht, im grünen Feld,
Tier oder Mensch, Bär oder Held,
Wenn's singt! nur recht ins Ohr,
Das ist das wahre Herzensthor.
Daher ich's behaupte vor der ganzen Welt,
Die italienische Oper mir allein gefällt,
Das ist mein wahrer und echter Schluß —
Alles übrige gilt keine taube Nuß. (Er tritt ab.)

Die große französische Oper erscheint *).

Eine wohlgeborne Pariserin; sie geht auf dem Soccus einher, und bewegt sich sehr zierlich in dem sie etwas unbequem beengenden griechischen Gewande.

Das Corps de Ballet umgiebt sie beständig; verschiedene Götter lauern im Hintergrunde. Die Handlung spielt zwischen 12 Uhr und Mittag.

Erster Akt.

La Princesse. Cher Prince, on nous unit.
Le Prince. J'en suis ravi, Princesse.
Peuple, chantez, dansez, montrez votre Allégresse.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre Allégresse.

Ende des ersten Aktes.

Zweiter Akt.

La Princesse. Amour!
(Kriegerisches Getöse, Sie fällt in Ohnmacht. Der Prinz erscheint kämpfend gegen seine Feinde, und wird erschlagen.)

La Princ. Cher prince.
Le Pr. Hélas!
La Princ. Quoi?
Le Pr. J' expire!
La Princ. O Malheur!
Peuple, Chantez, dansez, montrez votre douleur.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre douleur.
(Ein Marsch schließt den 2. Akt.)

---

*) Nach einer schon 1670 in Paris selbst erschienenen Parodie der großen Oper.

Dritter Akt.

(Pallas erscheint in den Wolken.)

Pallas te rend le jour

La Princ. Ah quel moment!

Le Pr. Ou suis-je?!

Peuple, chantez, dansez, célébrez ce prodige!

Choeur.

Dansons, chantons, célébrons ce prodige.

Hanswurst (tritt mit brüstendem Anstande hervor, und spricht mit erhobener Stimme).

Leidenschaft, Wortsturm, Deklamation,
Das ist das Höchste, all anderm Hohn.
Siebenmal höher gestrichene Noten
Sind unserer Leidenschaft kreischende Boten!
Hinauf in die Höhe
Mein ehrlicher Baß,
Das Kühnste begehe,
Tenor's Rechte faß'.
Der stets tapfre Jüngling,
Der wird sich schon wehren
Und von den Altisten das Nöt'ge begehren!
Und so geh es fort und fort,
Immer hinauf,
Verdrängt der gemeinen Natürlichkeit Lauf.
Und seid ihr so endlich zum Höchsten gestiegen,
Gelingt es gewiß, fallt ihr nicht, auch zu fliegen.
Die Füße der Tänzer, die fühlen dann weiter,
Die edlen Gefühle, die eure Begleiter.
Klopfet nicht süß verwirrt fränkisches Herz,
Wenn in den Entrechats tobet der Schmerz.
Wenn aus des Pirrouets wirbelndem Drehen
Deutlich die heiligste Freundschaft zu sehen.

Singen und Tanzen, und Tanzen und Singen,
Das nur kann wahrhaft das Höchste erringen.
Trommeln, Posaunen, vier Hörner, mein Bester,
Ja nicht vergessen in Ihrem Orchester.
Siebenmal moduliert in einem Takte,
Wer fragt nach Ursach mehr, wenn es nur packte,
Blasen Hoboen, Klarinetten und Flöten,
Mehr als zu drei andern Opern vonnöten,
Wüten die Bässe und Geigen zum Rauchen,
Können Sie gar noch den Tamtam gebrauchen,
Dann sein Sie ruhig und ganz außer Sorgen,
Ruf ist ihr Eigentum, Sie sind geborgen.
(Mit heftig rascher Wendung ab.)

Es entsteht eine Pause. Das Publikum fängt an, nach und nach unruhig zu werden. Wiederholte Pause. Neuer verstärkter Tumult. Die deutsche Oper will noch immer nicht zum Vorscheine kommen. Die Direktion kommt bei dem zunehmenden Lärm in die größte Verlegenheit; endlich erscheint Hanswurst ganz erschöpft und in Schweiß gebadet, und spricht: Hochverehrtes Publikum, verzeihe, wenn ich keine Zeit habe, dir kürzlich zu sagen, was ich in der Geschwindigkeit vorbringen soll. Ich begreife dich wahrlich nicht, ich weiß nicht, wie du mir vorkommst. — Wo bleibt deine so oft erwiesene Geduld, die sonst alles so ruhig abwartet, wenn man es dir nur sicher versprochen hat. Ich glaube gar, du bildest dir am Ende ein, Recht zu haben? Nun warte nur noch ein bißchen, es ist fast billig, dir auch zu sagen, warum du warten sollst.

Es geht, ehrlich gesagt, der deutschen Oper sehr übel; sie leidet an Krämpfen und ist durchaus nicht fest auf die Beine zu bringen. Eine Menge Hilfeleistende sind um sie beschäftigt, sie fällt aber von einer Ohnmacht in die andere. Auch ist sie dabei so von den an sie gemachten Prätensionen aufgedunsen, daß kein Kleid ihr mehr recht passen will.

Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der fran-

zösischen, bald der italienischen einen Rock aus, um sie damit zu schmücken, das paßt alles hinten und vorn nicht. Und je mehr frische Ärmel eingesetzt, Schleppen beschnitten, und Vorderteile angenäht werden, je weniger will es halten.

Nun endlich sind einige romantische Schneider auf die glückliche Idee gefallen, einen vaterländischen Stoff zu wählen, und in diesem wo möglich alles zu verweben, was Ahnung, Glaube, Kontraste und Gefühle je bei andern Nationen wirkten und wirbelten. Hörst du, Publikum? schon rollt der Donner über unserm Haupte, jetzt wird's gleich los gehen.

(Er zieht sich erschöpft zurück, und murmelt vor sich im Abgehen)

Die verdammte Prosa wird einem so sauer, wenn man nun einmal gewohnt ist, ein poetischer Hanswurst zu sein.

Allgemeine feierliche Stille, gespannte Erwartung im Publikum.

Agnes Bernauerin, romantisch-vaterländisches Tonspiel. Personen, so viel vonnöten. Handlung, im Herzen von Deutschland.

Erste Scene.

Verwandlung.

Zweite Scene.

Agnes und Brunhilde.

Agnes. Ach! meine Seele ist müde, matt, und abgetragen.

Brunhilde. O, Herrin! trage nicht ab der Menschenleiden felssteile Untiefen. Wenn Ihr Fräulein Geistwidriges erfaßt. Werden Sie mir, edle Dame, das Mißgefühl mißdenken?

Agnes. Komm in den Schloßgarten, dort im dunklen Schauerhaine wird mich leichter die notwendige Ahnung meines Schicksals befallen. (Ab.)

Verwandlung. (Herzog mit Gefolge.) Ritter, folgt mir in den Prunksaal, heute noch soll sie Euch die Hand darreichen, oder Ottern und Schlangen im Burgverließ ihrer Gewohnheit nach — ihr versteht mich — (Ab.)

Verwandlung. Albrecht tritt auf. Kaspar, du folgst mir.

Verwandlung. Ein Geist erscheint warnend.

Albrecht. Wer bist du, unbegreifliches Wesen?

Geist. Ich habe Macht, alles zu thun, eile aber, edler Jüngling, später werd' ich dich schon retten.

Albrecht. Sie retten oder sterben.

Zwei Minnesänger treten auf:

Wartet, edler Herr, wir singen Euch die Geschichte.

Verwandlung. Finale.

(Waldige Felsengegend. — Links im Hintergrunde ein Schloß, gegenüber ein Weinberg, weiter vor eine Einsiedlerhütte. — Links vorn eine Höhle, weiter vor eine Laube, in der Mitte zwei hohle Bäume, weiter vorn ein unterirdischer Gang.)

Einsiedler

(tritt auf im singenden Gebete. — Agnes singt eine Arie im Schlosse, wozu Chor von Winzerinnen auf der andern Seite. — In der Laube schlummert Albrecht und singt träumend in abgebrochenen Tönen. — Kaspar singt vor Furcht eine Polonaise in den hohlen Bäumen. — Räuber in der Höhle singen einen wilden Chor. — Genien schützend schweben über Albrecht. — Kriegsgetümmel hinter der Scene. — Ferner Marsch von der andern Seite. — Natürlich alles zugleich. — Zwei Blitze fahren von verschiedenen Seiten herab und zerschmettern einiges.)

Alle. Hah!

Der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

Trauer Marsch. (Agnes wird auf die Brücke zu Straubing geführt. Sie bleibt an einem Nagelkopfe unten hängen.)

Albrecht tritt auf mit Reisigen.

Eingelegte Arie — — — — — — — — —

Recitativ: Auf, Freunde, keine Zeit ist zu verlieren, ein Augenblick Verzug raubt ihr das Leben.

Schwört!

Chor. Wir schwören.
Albrecht. O Schwur!!
Allegro. Über Felsen und Meere,
Durch blinkende Speere
Rett ich dich, auf Ehre,
Daß keiner es wehre,
Sonst schnitte die Schere
Des Todes ihn ab.
Ich sehe dich winken,
Die Thränen dir blinken,
O warte doch, Grab!
Arioso. O Mägdlein,
O Blümlein
So wunderschön stille,
Das niemals was wille.
Chor. Seht — den Helden
Seht — ihn — rasen — —
Albrecht. Doch welch wundervolles Stöhnen,
Hör ich tief in mir so klöhnen,
Banger Ahnung Schauerwehen,
Muß ich in mir wachsen sehen.
Più stretto. Doch nein, ich eile, dich zu retten.
Chor. Eile.
Albrecht. Rettend will ich eilen, dich zu retten.
Chor. Ja.
Albrecht. Eilend, rettend dich mir retten,
Rettend eilend sprengen Ketten.
Passage (ei- ei- ei- ei- eilen.)
Chor. Sieg oder Tod.

(Sie schwimmen alle durchs Wasser, der Kanzler spießt sich selbst an eine Stackete. Albrecht trägt die Geliebte auf seinem Arme herbei. Der Herzog kommt wütend.)

Albrecht ruft: Vater!!!

(Der Herzog ist sogleich gerührt und segnet das nasse Paar.)

Schluß=Chor.

Nach Regen folgt Sonnenschein. Die Brücke verwandelt sich in eine Glorie, und alles ist gut.

Hanswurst (tritt tiefsinnig und grübelnd ein).

Ich ahne was, und weiß nicht was.
Des Auges Blum ist schmerztropf naß,
Ich sehe es kochen und überall gähren,
Als wollt die Kunst noch eine Kunst gebähren.
O, ehrliches, deutsches Vaterland,
Mich hast du verfolgt, mich hast du verbannt,
Um fremdartige, ärgere Narren zu pflegen,
Sprich, war dies zum Heile, war dies zum Segen?
Den Engländer, Spanier, Welschen und Franken
Beseelt stets nur der Flug des Gedanken,
Sich selber und seinem Volk würdig zu bleiben,
Und du, deutsche Kunst, schwächst im unschlüß'gen Treiben,
Was göttliches dir nur vor allen verliehen.
Erkenntnis und Anstoß aus Fremdem zu ziehen,
Das hast du mißbraucht in der eigenen Kraft,
Die herrlich und rein aus sich wirket und schafft,
Wenn frei von der Nachäffung eitelem Streben
Sie tragen will göttlichen Stoff in das Leben.

(Das Publikum wird unruhig, pocht und ruft ungestüm: der Hanswurst ist ein Narr geworden. Moral unnütz 2c. Schicksale, Maschinen, Posaunen.)

(Hanswurst macht einen Kreuzsprung und ruft:)

Ach verzeihn's, Ihr Gnaden,
Bitt' schön!
Wär mir bald was Erschrecklich's geschehn.
Plagt manchmal mich, weiß selbst nicht wie,
So eine Art Naturphilosophie,
'ne alt üble deutsche Gewohnheit,
Naht sich nur selten der Tollheit,
Bin so dumm gewesen, zu früh zu kommen,
In zehn Jahren wird's vielleicht besser genommen.

Sind's nit bös auf den armen Kasperl,
Morgen früh spiel ich den Herrn von Hasperl.
Hat mich eine Art Volkstum ergriffen.
Hätten wohl recht, hätten's mir pfiffen.
Morgen bitt ich wieder um die Ehr,
Ich spiel den Schneider mit der Scher.

(Wütendes Bravoschrein. Der Hanswurst wird viermal herausgerufen; spricht von Nachsicht, Streben und Wiedersehen.)

Ein tobender, ergreifender Walzer fiel ein, die Masken verloren zerstreut sich in dem Gewirre, und die Zuschauenden machten nun ihren Herzen Luft.

— Welch ungereimte Farce — rief ein blauer Domino neben mir — dummes, absurdes Zeug, ein anderer. Man weiß ja gar nicht eigentlich, was es sein soll, ein Dritter. Ein Spanier. Erlauben Sie, es liegt doch ein tiefer Geist im Ganzen, der mir erstaunt wohlgefällt.

Blauer Domino. Haben Sie es denn ganz gefaßt und verstanden?

Spanier. Nein, das nicht, aber es hat doch so etwas —

Blauer Domino. Ich sage Ihnen, es ist schlecht, ich kenne den Verfasser, oder ich müßte mich sehr irren, und aus dessen Gehirn entspringt nichts Vernünftiges, die schlechten Verse —

Hanswurst. Aha, blauer Ritter, schenk mir eine Lanze. — Schnell verschwand der Domino.

Hanswurst. Ha Spiegelberg, Recensent, ich kenne dich. (Ihm nach.) Am Kredenztische eilte ein niedliches Bauermädchen auf eine Türkin zu. Ach, was ist es Schade, daß du das nicht gesehen hast. Da war dir ein allerliebster Aufzug. Die eine war gar hübsch angezogen, sah etwas langweilig, aber doch freundlich aus, die andere schnitt dir Gesichter zum Todlachen, ach und dann wurde es so herrlich schauerlich, Huh! es war gar zu schön. — —

Ein Zigeuner. Ja, es war göttlich.

Nein, rief mein Dichter aus, und setzte das eben zu leerende Glas Punsch vom Munde; was sind das für verfluchte Urteile. Der Eine findet's dumm, der Andere göttlich, der voll tiefen Sinns, weil er's nicht versteht, die himmlisch wegen ein paar hübschen Lappen.

Felix. Lieber Freund, hier hast du das Publikum aller Orten und Zeiten en Miniature, so glaubt sich jeder Hansdampf für seine paar Groschen Legegeld befugt, über Dinge abzuurteilen, die er nicht versteht, nie durchdachte, und wirft jahrelanges Studium eines Kopfes durch seinen Beifall oder Mißfallen zu Boden, indem er sich von seiner augenblicklichen Laune leiten läßt, die ihm vielleicht dies im gegenwärtigen Augenblicke himmlisch vorspiegelt, was er in einem andern langweilig findet. Ein ungeschickter Statist, der eine Scene verdirbt, ist ihm hinreichend, das Ganze schlecht zu finden, und so sind die Herren Kunstrichter der Galerie, wie der Logen und des Parterre.

Dihl. Du hast recht, ich habe das meistens gefunden, auch unterscheidet sich besonders das Sonntagspublikum von dem gewöhnlichen sehr: das gemeine Pack säuft und frißt vorher gut, und will nur unterhalten sein, sucht ein Donauweibchen, lacht sich halb tot, klatscht, ruft ein Paar heraus, und siehe, das Ding macht furore.

Felix. Der noble Pöbel hört dann davon, will es auch sehen, schimpft, geht aber wieder hin, und so verdirbt sich der Geschmack. Denn sehr wahr ist die Behauptung, daß man sein Publikum ziehen könne. Gieb ihm lauter gute Kunstwerke, und es wird endlich unter diesen auch wieder die besten hervor zu finden und zu unterscheiden wissen.

Dihl. Hör einmal Bruder, so sehr ich Musik liebe, aber, unter uns gesagt, Eure heillosen Opern haben auch viel verdorben.

Felix. Da kommst du an meine empfindliche Seite. Wie oft soll ich dir noch beweisen, daß, so wahr auch die Bemerkung teilweise sein mag, doch im Ganzen —

Ein Dieb, — ein Dieb, haltet ihn! hier! nein, da! — schrieen hundert Stimmen. Allgemeine Verwirrung entstand, ich war augenblicklich von meinem Freunde getrennt, und drängte mich durch die Masse, ihn wieder zu finden, als eine tiefverhüllte Maske mich beim Arme faßte. Sie haben gefunden, mein Prinz. Ich maß ihn von oben bis unten, vermutete einen Spaß, und wollte weiter, als er mich wieder anhielt — erkennen Sie mich doch, mein Gnädiger, bin ich denn wirklich so unkenntlich, daß E. Durchlaucht selbst ihren treuen (er raunte einen mir ganz fremden Namen Dario in mein Ohr) nicht erkennen?

Ich. Mein Herr, Sie irren sich in mir.

Maske. Nein, ich irre mich nicht, E. D. kamen früher, als ich Sie erwartete, aber eben recht. O eilen E. D. es ist hohe Zeit, Emilie — Wie Emilie! rief ich, und tausend Ahnungen durchflogen mein Inneres, indem meine gespannteste Aufmerksamkeit an dem Fremden hing. —

Maske. Nun ja doch, Emilie tanzt dort leidenschaftlich, und endlich ist der glückliche Zeitpunkt durch meine viele Anstrengung erschienen, in dem Ihro D. das Ziel Ihrer Wünsche erreichen, oder wenigstens sich den Weg dazu bahnen können.

Ich (voll innerer Wut). O sie Vortrefflicher! Dabei drückte ich ihm die Hand, daß er hätte schreien mögen.

Maske (den Schmerz verbeißend). Ja ich konnte mir das aufwallende Feuer der Freude bei E. D. denken; doch eilen Sie nun, ehe meine Anstalten vernichtet werden. Unserer Verabredung gemäß, habe ich den Leutenant F. und Wilhelm so instruiert, daß sie immer Emilien umgeben. Sie liebt den Tanz leidenschaftlich, beide sind vortreffliche Tänzer, ein aufgenötigtes Glas Punsch wird dabei seine Wirkung nicht verfehlen, das anstoßende Zimmer ist bereitet, wo man sie unter irgend einem Vorwande hinlocken wird. Die Tante ist durch einen der Unsrigen, der ihre Aufmerksamkeit zu fesseln weiß, beschäftigt. — E. D. erscheinen zufällig in dem Zimmer, die andern entfernen sich eben so zufällig. Narkotische Düfte, und

ein Prinz, welche Mittel, um ein so schwaches Hirngespinst als weibliche Tugend ist, umzuwerfen, — es kann nicht fehlen. —

Kaum hielt ich noch an mich. — Die beiden schwarzen Dominos, so fuhr die Maske fort, mit roten Federn sind unsere Getreuen. Emilie trägt ein einfaches weißes Kleid, mit Lillabändern, die Schleife unter der Brust in E. D. Händen soll uns das Zeichen des Sieges sein, jetzt aber erwarte ich schnell die Befehle, denn nochmals, es ist hohe Zeit. —

Ja, erwiderte ich schnell besonnen und gefaßt, — es ist sehr hohe Zeit, erwarten Sie mich an jenem Pfeiler, ich will selbst sehen und Wilhelm unterrichten. — Bald hätte ich das Beste vergessen, rief er mir nach. Die Losung der unserigen ist — Freude! — Gut, rief ich, und verschwand in der Menge, meinen Freund Diehl aufzusuchen. Heere von tobenden, quälenden Gefühlen kämpften in mir, tausend Pläne durchkreuzten sich in meinem Innern. Ich wählte und verwarf, und doch waren die Augenblicke so kostbar. Thor, der du bist, sagte ich zu mir selbst, auf den bloßen Namen Emilie hin gerätst du so in Feuer? Wer bürgt dir dafür, daß dieses die Emilie ist, die du meinst? Doch wenn auch nicht, hier ist von Vernichtung eines Bubenstücks die Rede, daher frisch Hand ans Werk, und nicht erst untersucht. Da rannte mir, o Glück, mein Dichter in die Hände, voll Freude umarmte ich ihn als wie nach langem Wiedersehen, und klar stand's auf einmal vor mir, was geschehen müsse. Hier giebts etwas für dich zu thun, ein Wagstück, aber schnell und mit Klugheit. Er. Vortrefflich, nur wie? wo? wann? — Ich erklärte ihm mit ein paar Worten den Verlauf der Sachen, und bat ihn, nun eilends zu dem tanzenden Paare zu gehen, den Tänzern die Losung zuzuflüstern, Emilien ohne Umstände am Arme zu nehmen, selbst wenn sie sich sträuben sollte nicht nachzugeben, und sie so in den nächsten besten Wagen zu werfen und nach Hause zu bringen, indessen ich mich anders maskieren und den Ausgang der Sache abwarten wollte. — Die Lillaschleife unter der Brust bringst du mir als Wahrzeichen deines glück-

lich vollendeten Auftrags mit, und nun eile, fliege, die Freundschaft, ja das Leben deines Freundes, fleht dich darum an. — Dihl. Sei nicht so kurios, das ist ganz ein Kasus für mich, ich hole dir sie aus zehntausend Teufeln heraus, verlaß dich auf mich.

Fort eilte er, und ich wechselte meine Maske. Der erste Drang der aufwallenden Leidenschaft war vorüber, und ich ließ nun mein Selbst vor mir ruhig die Musterung passieren; denn das Handeln war Werk des Augenblicks, des innern Dranges gewesen, von dem ich mir keine Rechenschaft geben konnte.

Warum hast du sie nicht selbst gerettet? fragte der Kopf, und leise antwortete das Gefühl, — das sich zu gern in dem Gedanken wiegte, meine Emilie müßte die Gerettete sein; — daß es die Gewißheit vom Gegenteile nicht hätte ertragen können, daß daher die gefällige Phantasie gleich einen Ausweg zu finden wußte, der sich ja sogar mit dem schönen Titel der Uneigennützigkeit stempeln ließ. Leben denn Herz und Kopf im ewigen Kriege miteinander, suchen sie sich denn immer gegenseitig zu überlisten, soll die Rechte nie wissen, was die Linke thut, selbst wenn sie es sieht? — ewiges Rätsel dir und andern Menschen! — — —

Beobachtend näherte ich mich Dario, der mit allen Zeichen der lebhaftesten Ungeduld noch an seinem Pfeiler lehnte.

Endlich mochte es ihm doch zu lange dauern, denn er verließ ihn, und verschwand. Einem Träumenden gleich, wankte ich herum, voll Erwartung und Furcht über das lange Ausbleiben meines Freundes. Ach, laß mich, fuhr ich ärgerlich einen zudringlichen Polichinello an, der mich mit seinen Späßen unterhalten wollte. Nun, nun, nur nicht so trotzig, mein Herr, sagte er, und hielt mir die Lillaschleife vor die Augen — Ach du! in diesem Aufzuge, eile, erzähle. — Alles mit Ruhe, Herr Bruder, erst ein Glas Punsch. Wir gingen in ein Seitenzimmer, und nach einigen derben Zügen löste sich Dihls Zunge. — Alles ging vortrefflich, ich gab meine Losung, man war höflich, ich nahm Emilie an den Arm sie

verwunderte sich, ich führte sie weg, das nahm sie übel, ich bringe sie an den Wagen, da schrie sie, und hätte mir bei einem Haare die ganze Geschichte verdorben. Ich machte ihr denn in ein paar Worten begreiflich, daß man ihrer Tugend zu nahe treten wolle, daß ein unbekannter Edler, das bist du, Herr Bruder, mir den Auftrag gegeben hätte, sie auf diese einzig mögliche Art zu retten, und daß sie dem Kutscher nur in Gottes Namen ihre Wohnung anweisen könnte.

Da hättest du das nette Geschöpfchen sehen sollen, wie es Thränen der freudigen Dankbarkeit vergoß, daß es einem selbst ganz kurios ums Herz wurde. Und gar zu Hause, als sie sich ganz in Sicherheit sah, die Maske abnahm, das Engelgesichtchen mich ansah, und bei meiner Bitte um die Schleife mit den rührendsten Tönen ihren Dank stammelte, da — Herr Bruder, da beschloß ich, wenns nicht deine Emilie ist, so bin ich so frei und liebe sie?

Ich. Nun, und weiter, wie verließest du sie?

Er. Ja, sieh, bis hierher war's eigentlich eine lederne Kommission gewesen, ohne sonderlichen Spaß, ich war also so keck, das Ding auf meine Weise zu variieren, auszuführen, und einige Kontrasubjekte hinein zu verweben.

Ich. Du wirst doch nicht —

Er. Ja, höre, wie ich sie verließ, da fiel mir auf einmal ein königlicher Spaß ein. Ich blätterte in dem Register meiner Bekanntschaft nach einem freundlich gemütlichen Wesen, das nicht zu der grausamen Rasse gehörte, und gleich zu finden wäre. Es fiel mir eins ein, und auf der Treppe kehrte ich noch einmal um, und erbat mir von Emilien ihren ganzen Anzug.

Ich. Ha, Abscheulicher! das Kleid, das sie trägt, wolltest du —

Er. O sei still, du sprichst wie ein Verliebter, das heißt dumm, — kurz, ich erhielt das Kleid, flog damit zu einem Püppchen, kleidete es darein, instruierte es etwas, sagte, es sei was zu verdienen, wenn sie es gescheit machte, schleppte sie

in den Saal, übergab sie einer der schwarzen Masken, der ich befahl, sie in das bewußte Zimmer zu bringen, und eben als ich meine Operation vollendet hatte, trat der Prinz, den ich recht gut kenne, in den Saal.

Ich. Und nun?

Er. Ja, nun weiß ich weiter nichts, als daß ich meine Pseudo-Emilie ihrem Schicksale überließ, mich umzog, und nun als demütiger Sklave vor dir erscheine.

Ich. Du hast da einen unüberlegten Streich gemacht, da dich das Mädchen kennt.

Er. O dafür sorge nicht, derlei bekommt mich selten und nie allein zu sehen, zudem ist es eine neue Acquisition, die erst angekommen. Aber was rechtes gäbe ich darum, wenn ich die verfluchten Gesichter sehen könnte, die S. D. schneiden werden; wenn sie statt des spröden Tugendengels so ein frommes willfähriges Täubchen finden.

Ich. Bei alledem find ich für gut, daß wir uns entfernen. Du weißt nun doch Emiliens Wohnung?

Er (schlägt sich vor den Kopf). Ich Esel, nein, über meinen schönen Plan habe ich gar nicht daran gedacht, darauf acht zu geben.

Ich. Also alle Hoffnung wieder verschwunden, je zu entdecken, ob sie es war, oder nicht? Komm, ich bedarf der Ruhe und dies Gewirre fröhlicher Menschen ekelt mich an.

Achtes Kapitel.

Schlaflos durchwachte ich die Nacht. Gedankenlos durchträumte ich einige Tage. Ich war in jener unglückseligen Stimmung, in der leidenschaftliche Menschen so oft sich finden, weil der Stoff des Unglücklichfühlens mehr in ihnen liegt, als von außen erzeugt wird. Wo andere Menschen bloße Freude fühlen, möchten sie jauchzen. Wo andere wehmütig werden, verzehrt sie der Schmerz. In Extremen leben, fühlen, handeln sie. Und eben diese unendliche, alles umfassende Wärme, die allein Schillers „Seid umschlungen Millionen — diesen

Kuß der ganzen Welt" — versteht, ist es, was ihr Unglück im Gefühle nie zu füllender Leere in ihrem Innern erzeugt.

Ich floh zur Musik und hoffte, von diesen Leidenschaften getrieben, ja bis zur Fieberhitze entflammt, mein Gefühl in Tönen aussprechen zu können, aber umsonst. Ein Chaos waren meine Ideen. Die Fülle meiner Empfindung verschlang sich selbst gebährend wieder, und stumpfes, gedankenvolles Nichtsdenken war das jedesmalige Ende.

Die gewöhnliche Bemerkung also, der Lustige könne gut lustig und der Traurige gut traurig komponieren, — wurde an mir zu Schanden. Wer diese Bemerkung nachsagt, kennt den Menschen nicht. Alles Tiefempfundene fühlt sich, aber sagt sich nicht. Der Moment, Geistesprodukte zu erschaffen, muß in jener gewissen ruhigen Stimmung als Grundelement sich bewegen, welche, eigner, in dem Augenblicke willkürlich erzeugter Begeisterung fähig, das individuelle Ich, so zu sagen, ganz zu verlassen und in das andere, das zu schaffende, überzugehen imstande ist. —

Dieser Zeitpunkt war nun für mich nicht da, und nur nach und nach konnte ich wieder meiner Ruhe habhaft werden, indem ich nach diesem letzten Zufalle — der mich so glücklich meiner Emilie zu nähern schien, und doch wieder meine schönen Träume in ihr altes Nichts zurücksinken hieß, da aller Nachforschungen ungeachtet keine Spur mehr von ihr zu entdecken war — fest überzeugt ward, daß ich sie nie finden würde, daß das Schicksal sie mir nicht bestimmt habe, und Vernunft und Überlegung mir endlich auch weis machten, ich werde mich beruhigen, ja, sie vergessen — können.

Neuntes Kapitel.

Der zufällige Anblick meines Maskenkleides weckte wieder sehnsuchtsvolle Erinnerungen an sie in mir auf; mechanisch fuhr ich in die Tasche des Rockes, den ich jenen Abend an hatte, fand ein Papier darin, und erkannte es beim ersten Anblicke für das Gedicht, welches mir der Teufel zum Kom-

ponieren gegeben, und das ich auf die nächste Redoute zu bringen versprochen hatte. Daß es an eine Emilie gerichtet, war mir ja hinreichender Beweggrund gewesen. Aber jetzt wollte ich auch dessen Inhalt meinen prüfenden Blicken unterwerfen. Ich las — — —

Der herzliche liebe Geist, der im ganzen leuchtete, begeisterte mich. Beim zweiten Lesen stand die Melodie klar vor meiner Seele, und ich eilte, sie zu Papier zu bringen und während des Niederschreibens vollends zu feilen und zu runden, als mein Freund Dihl mich bei der Arbeit überraschte.

Na, Gott sei Dank, endlich wieder ein zufriedenes, heiteres Gesicht, denn du arbeitest; störe ich?

Ich. Immer, und nie. Sprich nur fort.

Dihl. Sieh, das ist mir unbegreiflich, und ich habe dich schon lange fragen wollen, wie du ein Gespräch führen und dabei arbeiten kannst.

Ich. Ja, lieber Freund, ich möchte beinahe mit Plato glauben, der Mensch, oder wenigstens ich, habe zwei Seelen; wenigstens habe ich offenbar zwei Dinge in mir, wovon das eine das Tonwesen, und das andere das zum Gesprächsel abgerichtete ist. Denn ich kann sehr bequem von ganz andern Gegenständen zusammenhängend sprechen und doch, mit voller Seele und ganz von meinem Objekt erfüllt, Tonideen bilden und komponieren. Doch muß ich gestehen, daß es mich angreift, und ich mich dabei wie ein Magnetisierter befinde, da der Mund von Dingen spricht, von denen er eigentlich nichts weiß und nichts denkt.

Dihl. Und ist dir das bei allen Arten von Komponieren gleich?

Ich. Nein, doch nicht ganz, die sogenannten eigentlich strengen Kunstarbeiten, als Fugen rc., halten mich mehr ab, beides zu vereinen.

Dihl. Das ist kurios, denn ich sollte denken, just bei dem Zeug braucht man am wenigsten seine Einbildungskraft zusammen zu nehmen, und dafür nur seinen Kirnberger, Fux,

Wolf, oder wie die Tiere alle heißen, gehörig im Leibe zu haben.

Ich. Ach, eigentlich thut es einem bei diesen abstrakten Arbeiten am nötigsten, das Gefühl als Leitstern zu haben, damit man nicht durch die Schulgelehrsamkeit und ihre Künste sich in den trocknen Sand der Langenweile leiten läßt.

Dihl. Da du jetzt so vernünftig mit mir sprichst, machst du wohl keine Fugen?

Ich. Daß ihr Laien die armen Fugen nicht ungeschoren lassen könnt — nein! ich habe eben ein Lied komponiert.

Zum zweiundzwanzigsten Kapitel.

Voll Zufriedenheit über eine vormittags glücklich beendete Symphonie und ein vortreffliches Mittagsmahl entschlummerte ich, und sah mich im Traume plötzlich in den Konzertsaal versetzt, wo alle Instrumente belebt, große Assemblée unter dem Vorsitze der gefühlvollen und mit naiver Naseweisheit erfüllten Oboe hielten. Rechts hatte sich eine Partie aus einer Viole d'amour, Bassethorn, Viole di Gamba und Flûte douce arrangiert, die über die verflossenen guten alten Zeiten klagetönten; links hielt die Dame Oboe Zirkel mit jungen und alten Klarinetten und Flöten, mit und ohne unzählige Modeklappen, und in der Mitte war das galante Klavier, von einigen süßen Violinen, die sich nach Pleyel und Girowetz gebildet hatten, umgeben. Die Trompeten und Hörner zechten in einer Ecke, und die Pikkoloflöten und Flageoletchen durchschrieen den Saal mit ihren naiven kindlichen Einfällen, wovon Madame Oboe durchaus behauptet, es sei echt Jean Paul'sche Anlage, durch Pestalozzi zur höchsten Natürlichkeit erhoben, in ihren Tönen. Alles war seelenvergnügt, als auf einmal der grämliche Kontrabaß, von einem Paare verwandter Violoncellen begleitet, zur Thür hereinstürmte, und sich so voll Unmut auf den dastehenden Direktionsstuhl warf, daß das Klavier und alle anwesenden Geiginstrumente vor Schrecken unwillkürlich miterklangen. „Nein," rief er aus, „da sollte

einen ja der Teufel holen, wenn täglich solche Kompositionen vorkämen; da komme ich eben aus der Probe einer Symphonie eines unserer neuesten Komponisten; und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich starke und kräftige Natur habe, so konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und binnen fünf Minuten wäre mir unausbleiblich der Stimmstock gefallen und die Saiten meines Lebens gerissen. Hat man mich nicht wie einen Geisbock springen und wüten lassen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln sollen, um die Nichtideen des Herrn Komponisten zu exekutieren, so will ich zur Tanzgeige werden, und mein Brot mit Müllerschen und Kauerschen Tanzdarstellungen verdienen.

Erstes Violoncell (sich den Schweiß abwischend). Allerdings haben cher père recht, ich bin auch so fatiguiert, daß ich seit den Cherubinischen Opern mich keines solchen Echauffements erinnere. —

Alle Instrumente. Erzählen Sie, erzählen Sie!

Zweites Violoncell. Erzählen läßt sich so etwas kaum, und eigentlich wohl noch weniger hören, denn nach den Begriffen, die mir mein göttlicher Meister Romberg eingeflößt hat, ist freilich die von uns eben exekutierte Symphonie ein musikalisches Ungeheuer, wo weder auf die Natur irgend eines Instrumentes, noch auf Ausführung eines Gedankens, noch auf irgend einen andern Zweck, als den des neu und originell Scheinenwollens hingearbeitet wäre. Man läßt uns gleich der Violine in die Höhe klettern ....

Erstes Violoncell (ihn unterbrechend). Als ob wir das nicht eben so gut könnten.

Eine zweite Violine. Ein jeder bleibe in seinen Schranken.

Bratsche. Ja, denn ich stehe ja auch noch zwischen Ihnen, und was bliebe denn mir übrig? —

Erstes Violoncell. Ach, von Ihnen ist ja gar nicht mehr die Rede. Sie fluten nur noch mit uns im Unisono, oder sind des Schauder und Spannungerregens wegen, wie

z. B. im Wasserträger, da; aber was den schönen Gesang betrifft —

Erste Oboe. Da kann sich doch wohl mit mir niemand messen.

Erste Klarinette. Erlauben Madame, daß wir auch unsere Talente bemerken.

Erste Flöte. Ja, für Märsche und auf Hochzeiten.

Erstes Fagott. Wer kommt dem göttlichen Tenor näher, als ich?

Erstes Horn. Sie werden sich doch nicht einbilden, so viel Zartheit und Kraft verbinden zu wollen, als ich?

Klavier. Und was ist alles dieses gegen die Fülle der Harmonie, die ich umfasse? Wo Ihr alle nur Teile eines Ganzen seid, bin ich selbständig, und —

Alle Instrumente (schreien zugleich). Ach, schweigen Sie, Sie können ja nicht einmal einen Ton aushalten.

Erste Oboe. Kein Portamento.

Zwei Flageolettchen. Da hat Mama recht.

Zweites Violoncell. Da kann kein ordentlicher Ton zum Tönen kommen in diesem Lärme.

Trompeten und Pauken (fallen fortissimo ein). Stille! Wir wollen auch reden. Was wäre die ganze Komposition ohne unsern Effekt? Wenn wir nicht knallen, applaudiert kein Mensch.

Flöte. Gemeine Seelen reißt der Lärm dahin, das Hohe wohnt im Lispeln.

Erste Violine. Und wenn ich euch nicht führte, was würde aus euch allen?

Kontrabaß (aufspringend). Meine doch, ich halte das Ganze, und ohne mich ist nichts.

Alle Instrumente (zugleich schreiend). Ich allein bin die Seele, ohne mich nichts!

Auf einmal trat der Kalkant in den Saal, und erschrocken fuhren die Instrumente auseinander, denn sie kannten seine gewaltige Hand, die sie zusammenpackte, und den Proben ent-

gegentrug. „Wartet," rief er, „rebelliert ihr schon wieder? Wartet! gleich wird die Sinfonia Eroica von Beethoven aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde sich."

„Ach, nur das nicht!" baten alle. „Lieber eine italienische Oper, da kann man doch noch zuweilen dabei nicken," meinte die Bratsche.

„Larifari!" rief der Kalkant, „man wird euch schon lehren. Glaubt ihr, daß in unsern aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältnisse wegvoltigiert, euretwegen ein Komponist seinem göttlichen riesenhaften Ideenschwunge entsagen wird? Gott bewahre! es ist nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler, Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede. Nein, hört das Rezept der neuesten Symphonie, das ich soeben von Wien erhalte, und urteilt darnach: Erstens, ein langsames Tempo, voll kurzer abgerissener Ideen, wo ja keine mit der andern Zusammenhang haben darf! alle Viertelstunden drei oder vier Noten! — das spannt! dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, alles mit der gehörigen Portion Generalpausen und Halte geschmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung auf das Allegro Verzicht gethan, ein wütendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt sein muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt, und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen übrig bleibt; Übergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen; man braucht sich aber deswegen nicht zu genieren, man braucht z. B. wie Pär in der Leonore nur einen Lauf durch die halben Töne zu machen, und auf dem Tone, in den man gern will, stehen zu bleiben, so ist die Modulation fertig. Überhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie. —*)

---

*) Diese in Anbetracht des besprochenen Werkes recht seltsam erscheinenden Worte Webers beziehen sich auf Beethovens vierte Symphonie. Weber war damals eben noch zu sehr von den starren Formeln

Da riß plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein großer Komponist im neuesten Genre, oder — ein Narr zu werden.

Dank dir, freundliche Begleiterin des Gesanges, für deine Aufmerksamkeit; ich eilte schnell zu meiner eben vollendeten Arbeit, fand sie nicht nach dem Rezepte des gelehrten Kalkanten, und ging, beruhigt und den Himmel im Busen vor Erwartung, in die Aufführung des Don Juan.

Größere Bruchstücke aus andern Kapiteln.

I.

Die Gesellschaft hatte sich frühzeitig versammelt, und Kunst und Wissenschaft wurden wie immer mit großer Lust und Lebendigkeit umgetrieben, als Dihl mit wonneverklärtem Gesicht hereinstürmte, und rief: stellt euch vor, man giebt nächstens den Wallenstein, aber ganz, sage ganz; welche Freude für mich, der ich ihn immer nur habe mit beschnittenen Flügeln schweben sehen, wie wird er sich jetzt erheben, der königliche Aar.

Aber sage mir, wandte er sich zu Felix, wie kann eine Direktion so dumm sein, das nicht gleich von jeher gethan zu haben?

Felix. Schauspieler und Direktion will den Effekt, das Publikum will das Ganze. Aber nur durch das Hervorbringen des Ersteren wird es erst zum Verlangen nach Letzterem geleitet.

So ging es mit Schillers Werken, so wird es mit Shakespeare ergehen.

---

und Lehren seines von ihm so hochgeschätzten Lehrers Vogler befangen, um Beethovens himmelstürmendes Genie, zu dem er später mit so hoher Bewunderung aufblickte, ganz und voll erfassen zu können. Schon kurze Zeit darnach aber schreibt er (an Nägeli) von der „feurigen, ja beinahe unglaublichen Erfindungsgabe“ und den „himmlischen Genieblitzen“ des großen Meisters und an Beethoven selbst über den Fidelio als das „mächtig für deutsche Größe und Tiefe des Gefühls zeugende Werk.“

Dihl. Das ist ja eine verkehrte Prozedur, und sollt ich meinen, daß erst aus dem Ganzen der Haupt- und Totaleffekt hervortrete.

Felix. Ja allerdings, sobald du die vollkommen erfüllte Intention des Dichters die Haupt- und Totalwirkung nennst. Erst schafft der Dichter sein Werk, er verknüpft es mit all den unsichtbaren Fäden, deren Enden an die tiefstliegenden Grundursachen gefesselt sind. So erhält sein Gedicht oft eine Ausdehnung, die die durch Gewohnheit zur Norm gewordene Zeitdauer einer dramatischen Vorstellung bei weitem überschreitet. Ein mit gesundem Überblicke ausgerüsteter Direktor nimmt das Buch zur Hand, und fängt an, den Wald zu sichten und zu lichten.

Er vertilgt dabei gewiß viel Treffliches, und nach der Überzeugung des Dichters Notwendiges; was es aber dessenungeachtet keineswegs ist, nämlich insofern das Ganze noch anschaulich und zusammenhängend in seinen Teilen bleibt, und nur die vom Dichter ausgesprochenen und ausgeführten feinsten, inneren organischen und motivierenden Teilchen dem Gefühle des Zuschauers zu ergänzen überlassen ist.

Es ergreift den Zuschauer. Er will mit sich allein den Genuß wiederholen. Er will festhalten an den einzelnen Momenten, zurückrufen, was ihn im Anschauen ergriffen hat. Er liest das Werk ungekürzt. Er ist entzückt, das, was er — es sich im Geiste wiederholend, — dazu gefühlt hatte, hier nun auch deutlich ausgesprochen zu finden; und wie viel herrlicher, als er sich es denken konnte; in welcher vollendeten wohlthuenden Form.

Nun besitzt er den Dichter. Nun will er ihn auch ganz so dargestellt haben.

Nun ist ihm das Lücke, was es vorher nicht war. Nun erscheint ihm das als Verstümmelung, was nur notwendiges Zusammendrängen war. Nun hält er es aber auch aus, länger als es in der sonst gewohnten Zeit ihm möglich schien. Er hat einen bekannten Garten vor sich, es erwartet ihn bei

jedem Schritte ein liebliches Blümlein, er freut sich im voraus auf die schöne Aussicht, die sich jetzt urplötzlich eröffnen wird. Er kennt sie schon, und doch überrascht sie ihn jedesmal, weil er wohl weiß, wie überraschend sie herbeigeführt ist. Das erste Mal wollte er wissen, wo er sei, ob in einem Garten oder Labyrinthe, und erst nachdem er das Ganze durchlaufen hatte, übersieht er es und weiß, was man ihm bot.

Diehl. Ja, aber wer heißt ihn laufen? warum geht er nicht gleich anfangs ruhig und besieht sich alles ordentlich? Das ist ja eben das Unglück, daß die Leute so mit den Siebenmeilenstiefeln auf Reisen in die Kunst und ins Theater gehen.

Felix. Alle Gleichnisse hinken. Aber kannst du mir leugnen, daß die gewöhnlich angenommene Zeitdauer und Länge eines Stückes nicht sehr tief in der Natur des Zuschauers begründet sei? Wie denn überhaupt alle Maße und Grenzpunkte, die sich endlich durch unwillkürlich unbewußt still einwirkende Gewalt zum Gesetze erhoben haben. Sage mir, ob du länger als drei Stunden imstande bist, mit angestrengter Aufmerksamkeit dem Gange und der Entwickelung eines dramatischen Werkes zu folgen? Ob dich nicht die Ungeduld, den Gang der Handlung zu erspähen, der ruhigen Teilnahme zur Auffassung der einzelnen, sie leitenden und herbeiführenden Schönheiten beraubt? Unterbrich mich nicht und wende mir etwa ein, daß, wenn dieses allein der Hauptzweck wäre, man ja jedes Stück nur einmal zu sehen brauche, und es nach dem Ende der ersten Vorstellung sein Interesse verloren habe, da man ja nun einmal wisse, wie die Sache gehe. —

Allerdings ist dies keineswegs der Hauptzweck, aber auch Wehe dem dramatischen Produkte, dem dieses Interesse an der Handlung selbst fehlt.

Dabei braucht freilich das trockne Faktum nicht von so schrecklicher Wichtigkeit zu sein, daß man zum Beispiel darüber erschräke und erstaunte, wenn man es auch bloß als einen

dreizeiligen Zeitungsartikel lese: Nein, wie und durch welche Art und Mittel es so und nicht anders auf das innere Leben und die daraus entspringenden Handlungen der uns vors Auge geführten Charaktere und Gemütsbildungen einwirke, und so die Handlung des Lebens, mit einem Worte, das Leben selbst sich uns vorspiele, dadurch erfüllt das Werk und der Dichter die Forderungen des Zuschauers an seine dramatische Kunst. Und wenn es nicht bei jeder Wiederholung, wo wir doch schon genau wissen, was geschieht, uns nicht eben so wieder spannt und nach und nach erregt als das erste Mal, so haben die Mittel ihren Zweck verfehlt; dann ist es vielleicht ein Knall- und Effektstück, aber ohne innere Wahrheit und darum ohne dauerndes Leben.

Diehl. Nun bin ich neugierig, wie du das auf dramatische Musik anwenden willst, und wer da recht behalten soll. Das Handelnde, oder der Stillstand der Leidenschaft als eigentlicher Vorwurf der Musik.

Stillstand nenne ich nämlich — vielleicht uneigentlich, aber nur als Gegensatz zu dem Fortschreiten im Handeln — das Festhalten eines leidenschaftlichen Momentes.

Felix. Du hast sie ausgesprochen die große Klippe aller Opern und deren Erzeuger. Wie schwer wird es Letzterem, zu beweisen, ob er imstande war, ein großes Gebilde das wir bleibend ins Herz aufnehmen, zu erschaffen, oder ob er, nur von unstet wandelnden Geistesblitzen zusammengesetzt, uns einzelnes liebgewinnen, und das Ganze darüber vergessen ließ. In keiner Art von Kunstwerken ist dieses schwieriger zu vermeiden, und daher auch häufiger vorhanden, als in der Oper. Hier ist der Wendepunkt zwischen dem Drama und ihr. Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche will. Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden. Meistens entscheiden einzelne liebgewonnene Musikstücke den Beifall fürs Ganze. Selten

verschwinden die im Augenblicke des Hörens freundlich anregenden Teile im großen Allgefühle am Schlusse, wie es eigentlich sein sollte; denn erst muß man die ganze Gestalt lieb gewinnen, dann, bei näherer Vertraulichkeit, erfreue man sich der Schönheit der einzelnen Stücke, aus denen sie besteht. Die Natur und das innere Wesen der Oper, aus Ganzen im Ganzen bestehend, gebiert diese große Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunst zu überwinden gelang. Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbstständig organisch in sich abgeschlossenes Wesen, und doch soll es als Teil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben; dabei kann und soll es (das Ensemblestück vornehmlich), verschiedene Außenseiten zugleich zeigend, ein vielfältiger, auf einen Blick zu übersehender, Januskopf sein. Hierin liegt das große, tiefe Geheimnis der Musik, das sich wohl fühlen, aber nicht aussprechen läßt. Das Wogen und die widerstrebenden Naturen des Zornes, der Liebe, des wonnigen Schmerzes, wo Salamander und Sylphen, sich umarmend, ineinander fließen, sind hier vereint. Mit einem Worte, was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst; die reinste ätherischste Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen.

Diese Wahrheit der musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher neuen ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihre Rechte.

Die Schicksale aller Epochen schaffender oder bezeichnender Kunstwerke beweisen dieses hinlänglich und häufig. Es konnte wohl z. B. nichts fremdartiger scheinen, als Glucks Schöpfungen in jener Zeit, wo die italienischen wollüstigen Tonmeere alle Gemüter überschwemmt und verweichlicht hatten.

Wir sind jetzt auf zwar ganz andere Weise, aber vielleicht noch gefährlicher daran, in gewissen Kunstirrtümern unterzugehen.

Die allwirkenden Zeitumstände haben nur die Extreme, Tod und Lust, als Herrscher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Greueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, suchte man nur Erheiterung in den gröblichst aufreizenden Kunstlüsten. Das Theater ward zum Guckkasten, in dem man, gemächlich die schöne, beglückende Gemütsunruhe beim wahren Genusse eines Kunstwerkes ängstlich vermeidend, eine Scenenreihe vor sich haspeln ließ, zufrieden, durch Späße und Melodien gekitzelt worden zu sein, oder geblendet durch Maschinenunfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt, im Leben täglich frappiert zu werden, that auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer stufenweisen Entwickelung der Leidenschaft, einer geistreich herbeigeführten Steigerung aller Interessen zu folgen, heißt anspannend, langweilig und infolge der Aufmerksamkeit — unverständlich.

Und — rief Dihl, wie selten bringt der Hörer jene ruhige, unbefangene Stimmung mit, die, jeder Art des Eindrucks empfänglich, die Seele wohl dem behandelten Stoffe erschließen, aber doch sorgfältig vor bestimmter Meinung oder Richtung des Gefühles bewahrt sein soll.

So wie die englische Nationalschuld steigt durch einzelne übermäßige Kraftanstrengung, so steigen auch die musikalischen Anleihen und Forderungen an die Kräfte und Mittel der Kunst so unmäßig, daß sie (obwohl sich auch nur selbst schuldig) doch bald mit einem totalen Bankerott endigen müssen.

Der musikalische Reichtum, den die neueste Kultur der Instrumentalmusik hervorbrachte, wird aufs Sträflichste gemißbraucht. Der Luxus des Harmoniewechsels und Überfülle der Instrumentation bei den geringfügigsten, anspruchslosesten Dingen ist aufs Höchste gestiegen. Posaunen sind eine gewöhnliche Würze, ohne vier Hörner kann sich schon gar kein Mensch mehr behelfen, und so wie die Franzosen ihre Gouts bis zur gaumenzerfleischenden Lust immer höher und höher potenzierten, so haben sie in gleichem Schwindel, die Ohren fürs Gefühl und das Gefühl für die Ohren nehmend, mit

ihrer durch und durch revolutionären Sprudelnatur auch die Musik hinaufgewirbelt; Klarheit und Einfachheit schlachtend wie sonst die Freiheit der Völker so jetzt die der Harmonie, und lustig hüpfenden Fußes über die blutrünstig gestachelten Verhältnisse, des Schönen und Reinen hinwegrasend!! Halt! rief Felix. Der Eifer führt dich zu weit, wenn du einmal anfängst mit deiner Flammenschrift zu zeichnen; und du vergißt, daß, wenn Spontini, auf den du unstreitig hindeutest, von Mozarts Tiefe und romantischem Schwunge mehr betäubt, als geleitet, von Glucks höchstmöglichst gestellter Deklamationstreue und Stärke verleitet, und von den abgestumpften Gefühlsnerven seiner Hörer zu stärkeren Reizmitteln gezwungen, uns also jedes Wort mit Harmoniengold und Instrumentalkraft unterstrich, alle mögliche künstliche Verwebungen bis zum Bizarren bunt mengte, — doch vom großen Genius beseelt, aus einem eigentümlichen Gusse seine Werke schuf, und es etwas ist, das dasteht, das ihm gehört, und wenn gleich vielleicht nicht ewig lebend, da ihm der allein Dauer gebende Stempel der Klassicität fehlt, — doch immer höchst merkwürdig in der Kunst bleiben wird, als die seltsamste Verkörperung des Romantischen mit dem Witzigtreuen, Geregelten.

Weit schädlicher augenblicklich einwirkend ist aber der aus Süden herüberwehende Rossinische Sirokkowind; dessen Glut aber bald ausbrennen wird; denn wenn auch der Tarantelstich die Leute zum Tanzen bringt, so sinken sie doch bald erschöpft oder geheilt nieder.

Im Augenblicke fiel der am Pianoforte sitzende und zuhörende Klaviermeister mit der Tarantella im rasenden Tempo ein; mit welcher er geschickt und höchst witzig parodierend di tanti palpiti zur Ergötzlichkeit der ganzen Gesellschaft zu verweben wußte. Mit taschenspielerischer Fertigkeit hatte Dihl seinen braunen Mantel umgeworfen, zur Kapuze den Kragen gestaltet, und unterbrach nun den Jubel, von einem Stuhle herab auf die Versammelten donnernd:

Heisa, Juchheisa! Dudeldumdei!
Das geht ja toll her, bin nicht dabei.
Ist das eine Art Komponisten?
Seid ihr Türken, seid ihr noch Melodisten?
Treibt man so mit der Tonkunst Spott,
Als hätte der alte Musengott
Das Chiragra, könnte nicht drein schlagen?
Ist jetzt die Zeit der Orchesterplagen,
Mit Pikkelflöten und Trommelschlagen?
Ihr steht nicht hier und legt die Hände in Schoß.
Die Kriegsfurie ist in den Tönen los.
Das Bollwerk des reinen Sangs ist gefallen,
Italien ist in des Feindes Krallen,
Weil der Komponist liest im Bequemen,
Höhnt die Natur, läßt sich wenig grämen,
Kümmert sich mehr um den Knall, als den Schall,
Pflegt lieber die Narrheit, als Wahrheit,
Hetzt die Hörer lieber toll im Gehirn,
Hat das Honorar lieber als honorier'n.
Die Kunstfreunde trauern in Sack und Asche,
Der Direkteur füllt sich nur die Tasche.
Der Kontrapunkt ist worden zu einem Kunterbunt,
Die Lernenden sind ausgelassene Lärmende,
Die Melodien sind verwandelt in Maladien,
Und allen gesegneten klaß'schen Genuß
Verkehrt man uns in Knallfidibus.
Woher kommt das? das will ich euch verkünden:
Das schreibt man sich her von vielen Applaudiersünden,
Von dem Geschrei und Bravo geben,
Dem jetzt die Publikümer leben.
Wenn freche Passag' macht den Magnetstein,
Der den Applaus zieht in die Oper 'nein.
Auf den Laufer, gut oder übel,
Folgt das Gepatsch, wie die Thrän' auf die Zwiebel.
Hinter dem Esel kommt gleich der Schwanz,

Das ist 'ne alte Kunstobservanz.
Es ist ein Gebot, du sollst den alten
Und reinen Satz nicht unnütz halten,
Und wo hört man ihn mehr blasphemieren,
Als jetzt in den allerneusten Tonquartieren?
Wenn man für jede Oktav und Quint,
Die man in euren Partituren find't,
Die Glocken müßt' läuten im Lande umher,
Es wäre bald kein Glöckner zu finden mehr,
Und wenn euch für jeden falschen Accent,
Der aus eurer ungewaschnen Feder rennt,
Ein Härlein ausging aus eurem Schopf,
Über Nacht wär er geschoren glatt,
Und wär er so dick, als Absalons Zopf.
Der Gluck schrieb doch auch wohl noch mit Effekt.
Der Mozart hat auch, glaub ich, Neues geheckt,
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie so unwissende Kerle gewesen?
Braucht man der Tint' doch, ich sollte meinen,
Nicht größern Aufwand zu reinen Sätzen,
Als zu unreinen Gemeinplätzen.
Aber wessen das Gefäß ist gefüllt,
Davon es sprudelt und überquillt.
Wieder ein Gebot ist, du sollst nicht stehlen;
Ja das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt alles offen fort.
Vor euren Klauen und Geiersgriffen,
Vor euren Praktiken und bösen Kniffen
Ist die Not' nicht sicher in der Zeil,
Find't die Melodie und der Baß kein Heil,
Ihr schießt mit deutschem und fränkischem Pfeil.
Was sagt der Prediger? Contenti estote!
Begnügt euch mit eurem Klappenbrote.
Aber wie soll man die Schreiber fassen,
Kommt doch das Ärgernis aus den Massen.

Wie das Publikum, so das Haupt,
Weiß doch niemand, an was das glaubt.

Felix. Halt, uns Komponisten mag der Herr schimpfen,
Das Publikum soll er uns nicht verunglimpfen.

Dihl (vom Stuhle springend). Und ihr mir meinen Rossini nicht. Glaubt ihr, weil ich seine zahllosen Schwächen erkenne, ich liebte ihn darum weniger? Nein, ich lobe mir meinen liebenswürdigen ungezogenen Jungen, l'enfant chéri de la fortune. Seht wie reizend er das Gemach durchstürmt, wie witzig glühende Funken aus seinen Augen sprühen, welche liebliche, herrliche, würzige Blümlein er jenen Damen in den Schoß wirft.

Was schadet es denn, wenn er in der Eile einem alten Herrn auf die Zehen tritt, eine Tasse zerbricht, oder gar den großen Spiegel, der die Natur so herrlich wiederstrahlt, zerschlägt; man verzeiht dem losen Jungen, nimmt ihn liebkosend auf den Arm, in welchen er wohl — gleich wieder lustig, übermütig, einen Biß versucht, und dann entläuft, an der Schule vorbei, die armen Kameraden auslachend, die darin schwitzen, und höchstens vom Publikum mit Kartoffeln gefüttert werden, indes er Marzipan knabbert.

Ich fürchte mich vor nichts als vor der Zeit, wo er anfangen wird, klug werden zu wollen, und der Himmel gebe der gaukelnden Libelle einen gnädigen Blumentod, ehe sie bei dem Versuche, zur Biene werden zu wollen, als gehaßte Wespe inkommodiert.

II.

Dem Gesellschaftszirkel entronnen, betrete ich mein stilles, einsames Zimmer, und wohlthätig umfaßt mich die Öde, die mir wenigstens erlaubt, den selbstauferlegten Zwang abzulegen, der mein Inneres vor der Welt verschließt, — der durch Kampf mit den Verhältnisstürmen errungen zu einer äußeren Ruhe sich formte, so, daß Wenige unter meiner freundlichen, und vielleicht sogar fröhlichen Hülle, den Gram suchen werden,

der mich verzehrt, und meinen Geist und Körper benagend aufreibt. —

Nur unter dem Drucke hebt sich die Welle, nur gedrückt zeigt die Stahlfeder ihre Schnellkraft, und die ungünstigsten Verhältnisse und Lagen — nur gebaren große Männer. — Dann steht die Anwartschaft auf Großes fest begründet in mir, denn nie hat wohl ein Sterblicher sich widerlicherer, unterdrückenderer und talentlähmenderer Umstände zu rühmen gehabt, als ich. Bei dem kleinsten wie bei den bedeutendsten Unternehmungen meines Lebens warf mir das Schicksal feindliche Dinge in den Weg; und gelang mir je etwas, so waren gewiß die überstiegenen Hindernisse, überwundenen Schwierigkeiten unglaublich, und verbitterten den Genuß. Eine beinahe förmliche Stumpfheit gegen alle Schicksalsschläge ist der einzige Gewinn, der noch das höchstzermalmende Gefühl mit sich bringt, daß selbst die Freude keinen reinen Eindruck mehr auf mich zu machen imstande ist, weil gespensterhaft die feste Überzeugung mit ihr Hand in Hand vor mich tritt, daß ich sie nur verbittert genießen kann. Vom Mutterleibe an beschrieb mein Lebenspfad andere Linien als die eines jeden andern Menschen. Ich erfreue mich nicht der Erinnerung froh durchgaukelter Kinderjahre; kein freies Jünglingsleben erhob mich. Im Alter des Jünglings stehe ich da, an Erfahrung ein Greis, alles durch mich, alles aus mir, nichts durch andere. Ich habe nie geliebt, denn nur zu bald zeigte mir immer meine Vernunft, daß alle Weiber, von denen ich Thor geliebt zu sein wähnte, nur aus den erbärmlichsten Antrieben mit mir spielten, die eine liebelte mit mir, — weil ich vielleicht der einzige Mensch unter 40 Jahren im Orte war, die andere lockte die Uniform, und die dritte glaubte vielleicht mich zu lieben, weil sie das Bedürfnis zu liebeln hatte, und der Zufall gerade mir den Eintritt in ihren häuslichen Zirkel verschaffte. Mein Glaube an die Weiblichkeit, von der ich ein hohes Ideal in der Brust trage, ist dahin, und also auch ein großer Teil meiner Ansprüche auf menschliches Glück. Wenn ich nur je

eine fände, die sich wenigstens die Mühe geben wollte, mich so geschickt zu betrügen, daß ich ihr glaubte. Wie dankbar wollte ich ihr auch beim Erwachen dafür sein.

Ich fühle es, ich muß lieben, ich bete die Weiber an, und hasse, verachte sie — ich kannte nur die zarten Bande der Bruder- und Schwesterliebe, meine Mutter starb mir früh, mein Vater liebte mich überzärtlich, und trotz aller Achtung und Liebe, die ich ewig für ihn hege, entzog ihm dies mein Vertrauen. Ich fühlte ihn manchmal schwach gegen mich, und diese Liebe verzeiht sich nie.

Freunde glaubt' ich gefunden zu haben. Die Gewohnheit meines Umganges hatte sie an mich gefesselt, wir trennten uns und ich war vergessen. Ich warf mich der Kunst in die Arme, betete die großen Künstler abgöttisch an, und fand sie endlich bei der gesuchten Vertraulichkeit mit ihrem Göttertume beinahe zu mir herabgezogen. Die Meister widersprachen sich, was sollte der Lehrling thun? Lägen nicht in dir, göttliche Kunst, die Regeln, dich zu fassen, ich wäre verloren gewesen. Und du, meine einzige Erquickung, mein alles, auch du kannst feindlich vor mir stehen, und mich, indem ich glühend dich umfasse, im Gefühle meines Nichts vor dir zu Boden stoßen. Herkuleskleid der Menschheit, alles umengende Verhältnisse, ihr seid es, die mich mit mir, mit meinen Freunden, der Kunst und Gott entzweien, indem ich euch Allgewaltigen mich füge, zernichte ich mich, indem ich lache, vergehe ich, und bei einem Bonmot spreche ich mein Todesurteil.

Kurz, Erbärmlichkeit ist das Los des Menschen, in nichts der Vollkommenheit nahe, stets unzufrieden, uneinig mit sich selbst, ist er ein personifiziertes schwankendes, immerwährendes Treiben, ohne Kraft, Willen, Ruhe. Denn das Momentane aller dieser Dinge als Erscheinungen ist nicht zu rechnen, und selbst diese Äußerungen, die aus der Fülle meines Ichs kommen, sind der Beweis davon.

Zweiter Entwurf zum „Künstlerleben“.

Erstes Kapitel.

Ich reise. Entschluß zu reisen. Aufnahme in dem v. X. Hause.

Zweites Kapitel.

Der Stadtmusikant. Streit über Unterrichtsmethoden. Ansichten der übrigen Musiker ꝛc. — ganz ermattet abends zu Hause, und schreibt an seinen Freund, der schon mehrere Jahre von ihm entfernt, und gegenwärtig in Paris ist, über das unangenehme Konzertgeben ꝛc.

Drittes Kapitel.*)

Das Konzert. Lernt im Vorübergehen ein sehr liebenswürdiges Mädchen kennen, die eben abreisen will. Abends das Konzert leer, weil eben tanzende Hunde angekommen waren, wo auch mehrere Musiker, die 24 Kr. dort mehr bekamen, hingegangen waren. Der Gedanke an Emilien läßt ihn gut spielen.

---

*) Auf dem ersten Entwurfe, nach dem das dritte Kapitel auch ausgearbeitet erscheint, heißt es: „Brief an Ernsthof. Berührung der früheren Jugendgeschichte; seine erste Reise mit dem Vater; sein Fixieren an einem Orte. Existenz durch Lektionen und fleißiges Studium. Tod des Vaters. Drang in die Welt. Jugendliche Kraft und Mut zur Ausdauer. Ursache, warum er diesen kleinen Ort besuche. Erzählt, daß er ein höchst interessantes Mädchen in einen Wagen steigen sehen. Die Abschiednehmende nannte sich Emilie. Scheu, weiter zu fragen. Später Reue darüber.“ —

Die Kapitel 4, 5 und 6 fehlen im Manuskript.

Siebentes Kapitel.

Opernauszug. Ball. — A. wird für einen Prinzen gehalten, der Emilien liebt, rettet sie, verwechselt sie mit einem andern Mädchen.

Achtes Kapitel.

Schlaflose Nacht.

Neuntes Kapitel.

A. bringt ein paar lange unangenehme Tage zu in der höchsten leidenschaftlichen Stimmung, kann nun nicht komponieren, — er wird etwas ruhiger, blickt von ohngefähr auf seinen Maskenanzug, kleidet sich in denselben Rock, fährt mechanisch in die Tasche, und findet das Gedicht von dem Teufel an Emilien darin, komponiert es gleich, der Dichter kommt dazu. Gespräch über die Tendenz des Liedes.

Zehntes Kapitel.

Es vergeht einige Zeit, ohne daß er Emilien wieder sieht, die von dem Schrecke krank geworden ist. Dihl erzählt ihm, daß er bei der Pseudo-Emilie gewesen und erfahren, daß der Herzog bei der Entdeckung wütend gewesen, seine Helfer beschimpft 2c. habe.

Elftes Kapitel.

Macht verschiedene Bekanntschaften in einem Zirkel, trifft einen reisenden Deklamator, er deklamiert, accompagniert ihn, schiefe Ansichten des Deklamators, echter reisender Vagabond; wird von einem der Anwesenden, einem liebenswürdigen alten Manne gebeten, seiner Tochter Unterricht zu geben.

Zwölftes Kapitel.

Dihl entwirft den Plan zu einem musikalischen Zucht- und Arbeitshause.

Dreizehntes Kapitel.

Geht in das Haus, findet das Zimmer leer, setzt sich ans Klavier, phantasiert; unterdessen kommt die Tochter unbemerkt herein, stellt sich hinter seinen Stuhl, und ruft am Schlusse; wie aus innerer Seele erschreckt, sieht er sich um, und erblickt Emilien. Verlegenheit von beiden Seiten. Vater und Mutter kommen endlich dazu, ein herrlicher musikalischer Abend wird vollbracht, voll Herzlichkeit. Emilie legt ihm die Kompositionen ihres Lieblingskomponisten vor, den sie über alles liebt und achtet; es sind seine eigenen, die er unter fremdem Namen herausgab, und er spielt sie begeistert, vortrefflich. Emilie ist entzückt davon. Kaum kann er an sich halten, sich nicht als Verfasser anzugeben. Er sieht den Prinzen auf der Parade; ein schöner Mann. Glaubt, von ihm fixiert worden zu sein. Über die Einbildung. Leichtgläubigkeit.

Vierzehntes Kapitel.

Kommt täglich ins Haus. Phantasiert; bringt einige Lieblingswendungen öfters an, und Emilie erkennt ihn darauf als ihren Komponisten, neue Freude und Bewunderung seiner Bescheidenheit. Bemerkungen über gewisse eigne Formen jedes Komponisten.

Fünfzehntes Kapitel.

Kömmt eines Tags nach Hause und findet eine Einladungskarte des Prinzen. Angenehmer Zirkel. Der Prinz kommt ihm mit Herzlichkeit entgegen. Mißtrauen von ihm. Schöne Bemerkungen des Prinzen über die Behandlung der Künstler.

Sechzehntes Kapitel.

Wird unwillkürlich vom Prinzen angezogen; teilt seine Zeit zwischen E. und P. Er und Emilie werden täglich inniger; doch hat er es noch nie gewagt, von der Redoutenscene zu sprechen. Noch trägt er seine Lilaschleife auf der Brust. Durch

Zufall bekommt E. diese zu sehen; erkennt in ihm ihren Retter, ist überwunden von Liebe. Erklärung ꝛc. Langweilige Liebesscene. —

Siebzehntes Kapitel.

Vater und Mutter bemerken und freuen sich darüber; nur wünschen beide, daß er das unstete Künstlerleben verlassen, und um Civildienst nachsuchen solle. Unschlüssigkeit von ihm. Bestürmung der andern, selbst Dihls, der ihm alles Unangenehme vorrechnet. Unerwartet erhält er einen Antrag des Prinzen, als Gesellschafter bei ihm zu bleiben.

Achtzehntes Kapitel.

Er entdeckt dieses E., und da sie in ihn dringt, es anzunehmen, sagt er ihr die Redoutengeschichte. Doch selbst diese macht Mutter und Vater nicht abwendig. — Eitelkeit der Weiber, selbst der besten im vollen Glanze. Entschluß es anzunehmen.

Neunzehntes Kapitel.

Neue Verhältnisse. Hofleben. Umgekehrtes Verhältnis zwischen Felix und den Künstlern. Seltsame Urteile der Letztern über ihn qua Dilettant.

Zwanzigstes Kapitel.

Jemehr seine Anhänglichkeit an Emilien wächst, die eine Seele, ein Gedanke mit ihm zu sein scheint in künstlerischer Hinsicht, je mehr verschiedenen Weg gehen ihre Lebensansichten. Sie, die voll Trugschlüsse, Halbwahrheiten sich selbst fröhnend zu täuschen sucht. Er voll Reinheit und heftiger Rechtlichkeit. Seltsames unheimliches Gefühl, das sich zwischen beide stellt.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Der Prinz hält sich fern. Dario ist kalt und trocken; aus italienischer Familie. Mathematikus, Verächter der Musik.

Atheist, unter der Maske des strengsten Ernstes, in dem zuweilen eine teuflische Glätte und Gewandtheit anzieht. Wie die Klapperschlange, zieht er selbst Felix an sich, der ihn gegen Dihl, welcher ihn durchaus nicht leiden kann, immer verteidigt.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Unbehagliches Gefühl, das sich endlich in Felix erzeugt. Er fühlt sich nicht an seinem Platze. Launige unglückliche Stimmung, bald ausgelassen toll, bald in tiefste schwärzeste Melancholie versunken; gänzlich unfähig, zu arbeiten. In diese Epoche fällt der Traum.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Angesponnenes Verhältnis indessen, zwischen Emilie und dem Prinzen. Die schwache Mutter begünstigt es, der Vater, ein heiterer Lebemann, bemerkt es nicht genug und zu leicht. Endlicher Entschluß Felix, diese Bahn und alles zu verlassen, und wieder der Kunst sich zu weihen.

Schluß. Letzter Wille des Künstlers.

Meine Ansichten bei Komposition der Wohlbrückschen Kantate: „Kampf und Sieg."

Für meine Freunde niedergeschrieben, den 26. Januar 1816 in Prag.

Als ich in den letzten Tagen des Juli 1815 zu München mit Wohlbrück den Entschluß faßte, obige Kantate zu schreiben, so waren wir beide so erglüht und erfüllt von den großen Weltereignissen der letzten Zeit, daß wir glaubten, diesen Stufengang der seltensten, wechselndsten Gefühle, als die gewiß damals allgemein herrschenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele führen, ihn gleichsam jene vergangene Epoche in gedrängtem Überblicke nochmals durchleben zu lassen.

Daß diese Ansicht eine in manchem von dem gewöhnlichen Kantatenzuschnitte abweichende Form geben mußte, war natürlich, und es war bloß das Schwierige der Aufgabe, daß jenes uns vor Augen schwebende Bild auch eben so klar dem unbefangenen Hörer, der, durch nichts als den Titel aufmerksam gemacht, den Saal betritt, dargestellt werde.

Eine mehr als gewöhnliche Annäherung an das Dramatische war das Erste, was sich als Hindernis dem Komponisten in den Weg warf, obwohl eben diese Annäherung — die bei der Verbindung der durch vorgehende Thatsachen erweckten und zugleich ausgesprochenen Gefühle unvermeidlich geworden war — der Sache wahres Leben einhauchen mußte, und nur die Schwierigkeit, die oft kontrastierenden und sich selbst in den Gefühlen widerstrebenden Teile, ohne das theatralische Hilfsmittel des Auges, deutlich gesondert zu vereinigen, schien ihm die größte.

In wie weit ich dies erreichte, muß der Erfolg und das Urteil der Kenner einst bezeichnen.

Um dem raschen Fortschreiten keinen Einhalt zu thun, wurde aller Schmuck einzelner ausgeführter Gesangstücke, wie in andern Kantaten, als Arien rc., verschmäht, und als störend verworfen. Ehe ich an die Ausführung des einzelnen ging, entwarf ich mir den großen Plan des Tongemäldes durch Bestimmung seiner Hauptfarben in deren einzelnen Teilen; nämlich: ich schrieb mir genau die Folge der Tonarten vor, von deren aufeinander folgenden Wirkung ich mir Erfolg versprach, ich wog streng den Gebrauch der Instrumentation ab, zumal da ich mir zugleich die Grenze eines gewöhnlich stark besetzten Orchesters vorgeschrieben hatte, teils, um es allgemein leichter ausführbar zu machen, teils, um nicht durch einen mir der edlen Kunst unwürdig scheinenden Aufwand kleinlicher Hilfs- und Knallmittel ihrer alleinigen Kraft zu wenig zutrauen wollend zu scheinen, zumal da ich nicht das Kanonen- und Kartätschenfeuer, noch das Geheul der Sterbenden schildern wollte. — Die Gefühle der menschlichen Natur bei einer so großen Begebenheit, durch Melodieen, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren sind, die einzelnen Völker so treffend und schnell verständlich als möglich zu bezeichnen, war nächstdem mein Hauptaugenmerk.

Ich gehe nun zu dem Detail über, dessen Zergliederung alles oben Gesagte in gehöriges Licht stellen wird.

Euch, meine Freunde, die ihr mich kennt, ist wohl die Bemerkung überflüssig, daß — wenn ich öfters die Worte: groß, edel, rc. bei Bezeichnung meiner Melodieen brauchte, ich damit nur den Willen, sie so zu geben, andeuten wollte. Gott sei Dank, noch stehe ich hoffentlich im Vorwärtsschreiten, denn noch vor kurzem habe ich an einem Gemütsmesser in der musikalischen Zeitung (den Aufsatz über die Unzufriedenheit des Künstlers — No. 35. 1815 —) gefunden, daß ich noch in gehöriger vollkommenen Maße unzufrieden mit mir bin.

Der Geist der musikalischen Einleitung ist (D moll) und außer dem Quintett bloß 4 Hörner, Fagott und Pauken,) abgerissen — stürmisch — klagend — auffahrend, in einzelnen Accenten; erhebt sich gegen das Ende zu hoher Kraft, und verschwindet wieder gleichsam in unwillig verschlossenes Pochen. Sie enthält auch Vorgefühle und Ahnungen der Dinge, die da künftig kommen müssen (z. B. die Stelle: „nun enger und enger umdrängt der Dränger"), worauf der volle Chor (auch D moll) „reißt wieder sich die Zwietracht los," eintritt, in voriger Stimmung erhalten.

Beruhigend spricht dann der Glaube (B dur mit Klarinett- und Fagottmelodie) als Baß-Recitativ: „Völker, verzaget nicht," hieran schließt sich das Terzett (von Diskant, Tenor und Baß, G dur): „Brüderlich, Hand in Hand," mit obligaten Violoncellen. Ein stürmisch eintretendes Ritornell, das immer langsamer und gesammelter kräftig wird, leitet den Krieger-Chor (C dur) ein.

Bei den Worten: „Horch! das war Freundes Jubelklang ꝛc." ist gleichsam im Vorbeifluge der Österreichsche Grenadiermarsch eingeflochten, und mächtig und kräftig schließt der Chor mit den Worten: „die Hyder in den Staub gedrückt, — in den Staub!" — NB. ohne Trompeten und Pauken.

Nun kommen zwei dumpfe Paukenwirbel auf den Ton E, dann ein übermütiger Marsch des Feindes aus A dur, von Piccoli, Oboi, Corni und Fagotti, kreischend instrumentiert vorgetragen, dessen bekannten Rhythmus $^6/_8$ vorher eine Trommel durch acht Takte angiebt. In diesen Marsch nun das Gebet der Krieger zu verweben, war die Aufgabe, welche ich so zu lösen glaubte, daß ich das Gebet in langen Accenten, und anders musikalisch fallenden Einschnitten, an die des Marsches, als voneinander unabhängig, und jedes für sich beständig machte.

Der Marsch verliert sich, und näher rücken nun die unheimlichen Vorboten von etwas Unheilgebährendem in einzelnen

Signalen, bis endlich (D moll) die Schlacht hereinbricht, und bis zu einem gewissen Ersterben forttobt, worauf das übermütige: ah, ça ira (D dur) mit blasenden Instrumenten frech eintritt. Dazwischen der Ausruf der Krieger: „der Feinde Spott?" nach welchem das ganze Orchester das ça ira ergreifend mit höllischem Jubel in gemeiner Trompetenfreude endet.

Pause. Dann einzelne Hornstöße in Es und hoch B, wozu ich die echt preußischen Jägersignale, als; „Feind entdeckt, Avantgarde vor — Masse formiert — Angriff ꝛc. benutzt habe; dazu die Krieger bloß deklamierend beinah: — „Ha, welch ein Klang ꝛc." die Singstimmen allein, und die Melodie aus meiner Komposition von Lüzows wilde Jagd, von Körner, gewählt bei den Worten: „O Himmelslust in Todesdrang, das ist Freundes mutiger Schlachtengesang." Jetzt stürzt (in Es dur, und zum erstenmale mit 3 Posaunen) die erneute Schlacht herein. Kaum haben die Krieger die ersten vier Zeilen: „den Kampf erneut" gesungen, so tritt schon das freche, sich Sieger wähnende ça ira wieder ein, wird aber augenblicklich von den auf es einstürzenden Accorden des ganzen übrigen Orchesters erdrückt, in immer kürzern Abschnitten, bis es endlich ganz erliegt, und die Musik fort moduliert in seltsamen Weisen, daß der Zuhörer nirgends das Unbestimmte festhalten kann, bis endlich in E dur mit dem Schlage der zum erstenmale eintretenden türkischen Musik, das: „Hurra!" fürchterlich erklingt, nach den Worten: „setzt an den zersprengten flüchtigen Troß den letzten Hauch von Mann und Roß!" sich wiederholt, und endlich alle Blasinstrumente, Trompeten und Posaunen das erhabene: „God save the King" anstimmen, während das Saitenorchester, Trommel ꝛc. die Schlacht fortraset, und endlich verlöscht.

Die Rhythmen und Instrumentalfiguren verbinden sich hier so seltsam, daß der unmittelbare Übergang vom raschen C-Takte zum $^3/_4$ unmerklich ist, da im letztern die Viertel dasselbe

Gewicht bekommen, das vorher ein ganzer Takt hatte, und die Zweiunddreißigstelnoten so geschwind wie die vorigen Achtel sind.

So glaubte ich, die wahre Größe eines edeln deutschen und englischen Volkes im Gefühle des Sieges, der die Seele dankend zuerst zum Himmel emporreißt — im Gegensatze zu der teuflisch frechen Freude des Feindes wahrhaft bezeichnet zu haben.

In (C dur, drei Violoncells und Posaunen) feierlich einfachen Accorden tritt nun der Glaube auf im Recitativ: „Söhne des Ruhms," bis er mit den Worten schließt: „preisen euch als der Jahrhunderte Glanz." — Nun nimmt der Diskant die Worte auf: „wo ewiger Friede ist," der Tenor: „wo keine Thräne fließt" — der Baß: „sich jede Wunde schließt." — Alle drei: „dort! in der Unsterblichkeit ꝛc." mit Recitativ Schluß zu Dreien, bei: — „lohnt euch der Kranz."

Dann sagt der volle Chor unisono in F dur: „Das Wort des Herrn ist Felsengrund."

Hierauf eine einfach edle Melodie von Klarinett und Fagott, die dann drei Solostimmen auffassen: „wo auch nur zwei im festen Bund ꝛc."

Nun Ritornell voll frischen Mutes in D moll, und die Worte: „die Ihr des Unterdrückers Macht" bis: „Preist, Völker, Gottes Namen" als Diskant Recitativ behandelt.

Hierauf der volle Chor ohne Instrumente, mit einer choralähnlichen Melodie, zu den Worten: „Herr Gott, dich loben wir!" die später das Fugenthema wird, und stets mit dem ganzen Schlusse verwebt ist. Dann die gesamte Pracht des Orchesters in D dur, und nun jubelnd, aber ehrfurchtsvoll: „Herr Gott, dich loben wir." Die übrigen Worte, betend behandelt, mit schmeichelnder Violinmelodie begleitet: — „gieb und erhalte den Frieden der Welt, ꝛc." von vier Solostimmen vorgetragen, bis endlich die Fuge hereinbricht, deren Thema, nach mancherlei Gestaltungen, zuletzt mit dem Gesange der vier Solostimmen zu:

„Gieb und erhalte den Frieden der Welt ꝛc."
sich vereint, und in Jubel und Dank schließt.

So, meine teuren Freunde, habe ich Rechenschaft gegeben, wie mein Kopf und meine Überzeugung handelte, und mit was für Gemütsfarben ich zu malen suchte. Wie das aber geschehen, ist das Geschenk von oben, und nur die Welt kann es richten.

A. Müllner.

Über Karl Maria von Webers Melodie zu dem Liede der Brunhilde im Yngurd, Akt 5. Sc. 3.

So überraschend auch das Ganze dieser musikalischen Andeutung mit meiner eignen Vorstellung zusammentrifft, so heg' ich doch einen Zweifel gegen die drei Takte:



Es scheint mir, daß hier das geometrische Verhältnis der Noten gegeneinander (ihre Zeitlänge) mit der prosodischen Quantität der Silben nicht übereinstimme, welches allenfalls der Gesang erlauben mag, aber nicht die Deklamation, welche hier musikalisch geleitet werden soll. Die Prosidie giebt:

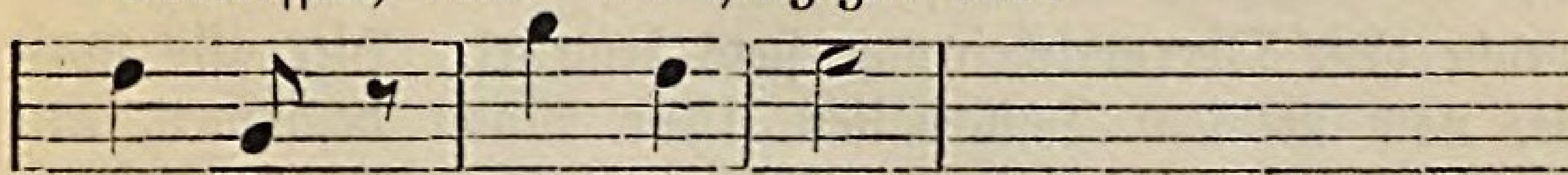
— ◡ —— — ◡ – —— —◡ —— ——
will ich sein — immer bei ihm, ewig treu ihm.

◡ – ◡ — ◡ ◡ ——
Die Noten aber geben: will ich sein — immer bei ihm,

◡ ◡ ◡ ——
ewig treu ihm. Dadurch würden ich und ihm, als die Hauptvorstellungen, hervorgehoben werden, und die Rede würde den Sinn bekommen: Ich will sein Leichenstein sein, immer bei ihm, ewig ihm treu, anstatt des richtigeren: „Sein Leichenstein will ich sein, immer bei ihm, ewig treu ihm. Überdies wird, sobald die Sprecherin das bei und treu als

kurze Silben spricht, der spondeische weibliche Reim, bei ihm und treu ihm, zu dem fehlerhaften männlichen, ihm auf ihm.

Vortrefflich dünkt mir hingegen das:



Und hier scheint mir die Stelle zu sein, wo die Rede in Gesang übergehen muß.

Nach dem achten Akte steht das diesfallsige Zeichen 𝄋 nach meinem Gefühle zu früh. Vielleicht gefällt es dem berühmten Tonsetzer, meine Ansicht nach den Grundsätzen seiner Kunst zu berichtigen, in welcher ich leider ein Laie bin.

Der Sinn einer Rede kann durch Betonung verändert werden. Die Schrift hat für die Betonung keine sichern Zeichen. In einer geschriebenen Rede kann also der Leser gar leicht einen andern Sinn finden, als der Autor hineingelegt hat. In den geschriebenen Worten: Sein Leichenstein will ich sein (je serai sa tombe) kann der zweifache Sinn gesucht werden: c'est moi qui sera sa tombe, und c'est sa tombe que je serai. Jener würde nicht viel mehr sagen, als was Brunhilde früher viel deutlicher zu erkennen giebt: daß es der Schmerz um Oskars Verlust ist, der sie wahnsinnig macht, z. B. S. 289.

> Ach Gott! Ich weiß nicht wo er ist geblieben,
> Und seit er fort ist, weiß ich alles schlecht."

Der zweite Sinn setzt diesen Umstand als bekannt voraus, und giebt dem Leser ein Bild, welches durch diesen Umstand in der zerrütteten Einbildungskraft Brunhildens entsteht: sie will Oskars Leichenstein sein, der dem Toten immer nah, und ihm immer treu ist. Sie nimmt auch unmittelbar nach dem Liede S. 297 (der Göschen, nicht der Schaumburgschen Ausgabe) eine Stellung, welche dieser ausschweifenden Vorstellung gemäß ist. Die Musik erweckt unmittelbar nur Gefühle. Bilder zur Anschauung der Phan-

tasie kann sie nur mittelbar (durch Verbindung der Erfahrungen im Gedächtnisse) hervorbringen, ohngefähr wie wir den Tamino und die Schlange im Geiste sehen, wenn wir die Musik hören, welche diese Opernerscheinung stets begleitet. Hier also muß sie, nach meinem Dafürhalten, ihre Macht bezähmen, um die Wirkung der bildlichen Anschauung nicht zu zerstören, welche die Absicht dieser drei Verse ist. Dies thut unfehlbar eine solche Einteilung des chronischen Notengewichtes, welche den ursprünglichen Sinn der Rede unkenntlich macht. Was mit dem Reize des Tones dieser Noten zu wirken ist, muß, sollte ich meinen, auch dann gewirkt werden können, wenn ich und ihm, gegen die vorangehenden Wörtchen will, bei und treu gehalten, die kürzeren Noten bekommen.

Überhaupt scheint es wenig bekannt zu sein, und wenig bedacht zu werden, daß alle musikalischen Verhältnisse der Noten, der Töne, und der Tonarten geometrische Verhältnisse, (wie die sogenannten Brüche $1/2$, $1/4$, $1/8$, $1/16$ u. s. f.) die Verhältnisse der Silben, Betonungen und Modulationen in der Rede aber arithmetische sind, d. h. Differenzen, wie $a/a - x$, $a - x + y$ u. s. f. Daher kommt es, daß die Musik den prosodischen Gesang der Verse, wie er in guter, sinngemäßer Recitation hervortritt, nicht genau begleiten kann; denn sie hat zur Begleitung der Silbenquantität nur Brüche, deren Exponent die 2 ist (eine $1/3$, $1/5$ Note z. B. giebt es nicht), während der Redende die Zeitverhältnisse der Silben viel feiner und unmerklicher abstufen kann. Aber umkehren darf sie diese Zeitverhältnisse darum keineswegs, und was in der Rede wie 1 zu $1 + x$ sich verhält, darf in der Musik nicht wie 1 zu $1/x$ sich verhalten.

Das Recht der Wiederholungen im Allgemeinen scheint mir tief in der Natur des Gesanges, zumal eines Wiegenliedes, gegründet, und hier dünkt mir die Wiederholung bei: „Mutter singt,“ auch in der Rede am Platze, weil dieselbe eben in Gesang übergeht. Sonst aber halte ich dieses Hilfsmittel der Musik großen Mißbrauchs fähig. Es ist eines

von denen, wodurch die Göttlichkeit der Kunst um den Ruhm einer handwerkstümlichen Zunftmeisterschaft schnöde verhandelt zu werden pflegt.

Antwort auf Müllners Bemerkungen.

Nach meiner Ansicht ist es die erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein.

Obwohl es Fälle (vorzüglich in ausgeführtern Musikstücken, in Liedern seltner) giebt, wo vielleicht der ganzen innern Wahrheit der Melodie das vollkommen richtige Gewicht einzelner Silben geopfert werden dürfte, welches aber hier nicht zu erörtern ist.

Meistens gerät aber der Komponist dadurch in Verlegenheit, daß nicht immer der Dichter den Redeaccent der prosodischen Quantität der Silben gleichstellt. Dieser Zwiespalt des Versbaues und der Deklamation tritt doppelt scharf durch die Musik hervor, deren Rhythmenglieder an ein weit bestimmteres Bewegen in der Zeit gebunden sind, als selbst der gewissenhafteste Deklamator, wollte er nicht bis zum Lächerlichen steif werden, zu bezeichnen imstande ist. Dafür hat aber auch die Musik als Hilfsmittel und Ausweg noch in weit höherm Grade, als die Rede, das bedeutende Gewicht der höhern oder tiefern Betonung, und oft muß das Taktgewicht dem folgenden höhern Tongewichte wenigstens die gleiche Kraft und Wirkung, und daher Gleichstellung zugestehen. Weiter ist es aber auch zunächst das eigentliche Geschäft der Melodie, das innere Leben, welches das Wort ausspricht, wiederzugeben und hell hervortreten zu lassen, wobei nicht selten die große Gefahr erscheint, bei ängstlich gesuchter Korrektheit den Blütenstaub der innern Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln. Zu entscheiden, wo es nun einem oder dem andern, der Musik oder der Dichtkunst, zukomme, den Vorherrschenden zu spielen, ist die große Klippe, an der schon so mancher scheiterte.

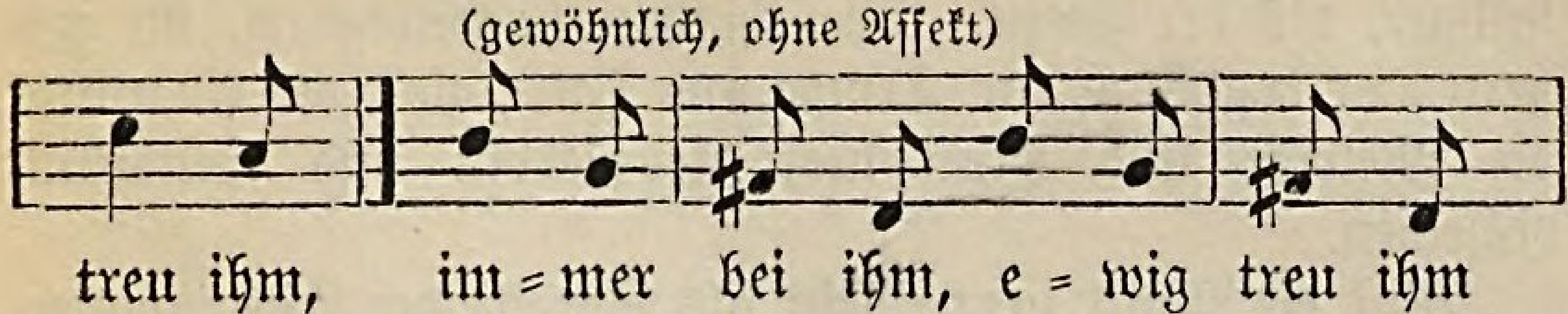
In nächster Beziehung alles eben Gesagten auf die von Herrn M. bezeichneten Stellen einer Melodie, so schien mir die Liebe der Brunhilde zu ihrem Sohne das eigentlich tiefste Motiv ihres ganzen Wahnsinns und des daraus entspringenden Liedes. Sie und er, und immer wieder ihre Liebe zu ihm. Daher mein Herausheben und Verstärken durch Ton und Gewicht aller darauf Bezug habenden Worte; daß sie sein Leichenstein sein will, daß sie immer bei ihm, treu ihm sein will, schien mir die Hauptsache; deshalb derselbe Ton und Gewicht auf:



Daß meine Ansicht nicht die richtige war, lehrte mich die Erklärung des Dichters, obwohl ich, aufrichtig gestanden, mich nicht ganz überzeugen kann, daß das, was ich allenfalls hier dem Rechte der prosodischen Quantität der Silben genommen habe, nicht von der andern Seite dem Ganzen zu Gute kam. Doch bescheide ich mich, und erlaube mir nur noch einige Beispiele von Abänderung der Melodie nach des Dichters Sinne Ihnen hier vorzulegen, und dann zu erfahren, ob er nicht selbst diese als fast wehethuend erkennt, weil oft ein in der Rede ganz richtig schärfer betontes Wort augenblicklich zur Härte wird, sobald die Musik in demselben Grade folgen will.







Diese Beispiele lassen sich noch sehr vervielfältigen, welches hier zu weit führen würde.

Der Meinung, daß erst bei „Mutter" die Rede mehr in Gesang übergehen solle, stimme ich vollkommen bei; besonders erfreulich aber ist es mir, daß der berühmte Dichter nichts gegen die Wiederholungen am Schlusse eingewendet hat, weil ich dieses so oft bis zum Ekel gemißhandelte und an sich so ganz herrliche Vorrecht der Musik sehr hochstelle und achte, worüber zu seiner Zeit in meinem Künstlerleben Mehreres.

Habe ich übrigens bei dieser von Herrn Müllner gewünschten Antwort einer Andeutungsmelodie fast so viel Rechte eingeräumt als einem wirklichen Liede, so liegt die Entschuldigung dafür in der Natur der Musik, und in dem Wunsche, daß der Dichter des Yngurd wenigstens die Sorgfalt sehe, mit der ich jeder Aufforderung von ihm so gern Genüge leisten möchte.

Auch der Sinn einer Melodie kann durch Betonung und Bewegung nicht nur verändert, sondern sogar so gänzlich vernichtet werden, daß der Hörer durchaus nicht imstande ist, den Sinn, den der Tondichter hineinlegen wollte, zu erraten; da hingegen bei schlechter Recitation eines Verses der aufmerksame Hörer doch allenfalls das Mißgreifen des Redners augenblicklich fühlen und bei sich berichtigen kann.

Die Tonzeichen sind mathematisch gewonnen richtiger das ihrer Wesenheit Zukommende bezeichnend, als die geschriebene Rede, vorzüglich auch in der rhythmischen Bewegung ihrer Taktglieder. Aber verfehlter Rhythmus (oder Bewegung) des ganzen Pulsschlags eines Stückes kann im Gefühle alles obige an und für sich richtig Beobachtete wieder vernichten.

Eben weil (ganz richtig nach Müllners Ansicht) die Musik nur Gefühle erweckt, ist ihr die Bewegung wichtiger und

heiliger, als der Poesie. Die rhythmische Bewegung, im größern oder engern Sinn (Tempo und Takt), giebt den Charakter, die Melodie und Harmonie, die Farben und Gestaltung desselben.

Will die Musik mehr sein als Sprache der Leidenschaften, so thut sie mehr als sie soll, und dann ganz natürlich etwas Schlechtes. Exempla sunt odiosa. Ändert oder vernichtet sie, mit der Rede verbunden, den Sinn des Dichters, so hat sie gefehlt. Da ich nun das treu ihm und bei ihm nicht nach dem Sinne des Dichters gegeben habe, so kann ich nicht mehr thun, als wiederholen, daß ich mich gern bescheide, meine, nach seiner Erklärung unrichtige, Ansicht nicht aufdringen zu wollen, sondern das weitere Urteilen den Lesern zu überlassen.

Übrigens habe ich gar nicht mit dem Reize des Tones dieser Noten wirken wollen, wie die der Melodie beigefügte Anmerkung wohl deutlich genug ausspricht. Auch habe ich ja in diesem Aufsatze Beispiele zur Auswahl Herrn Müllner vorgelegt, mit denselben Tönen, und ganz die Längen und Gewichte nach seinem Willen. Doch scheint ihm dieses auch nicht recht gefallen zu wollen.

Ich setze, zur möglichsten Verdeutlichung, die Stellen, Herrn Müllners Willen womöglich noch näher gebracht, im Zusammenhange nochmals hierher.

Nach Herrn Müllners Ansicht.



Nach meiner.



Jedem seine Kunst mit Ernst studierenden Künstler (und von diesem, nicht von dem Haufen kann ja wohl hier nur die Rede sein) werden die auf die Tonkunst Bezug habenden mathematischen, geometrischen 2c. Verhältnisse mehr oder weniger bekannt und vertraut sein. Es ist ganz unrichtig, daß die musikalischen Verhältnisse der Noten, Töne und Tonarten nur die sogenannten Brüche $^1/_2$ $^1/_4$ $^1/_8$ $^1/_{16}$ u. s. f. geben. Es ist ganz falsch, daß die Musik zur Bezeichnung der Silbenquantität nur Brüche, deren Exponent die zwei ist, denn eine $^1/_3$, $^1/_5$ Note gäbe es nicht, hat. Zur Widerlegung nur folgende wenige kurze Beweise.

In Bezug auf Noten: (Taktteile wird Herr Müllner wohl meinen) In der Einheit des $^3/_8$ Taktes, die Achtelnote, und in dieser wieder die Sechszehnteltriole u. s. w., der $^5/_4$ Takt, fünfgliedrige Melodiefiguren ungerechnet. Nun noch die unzählbare Menge der durch Syncopen zu erzeugenden Taktgliederverhältnisse unter sich. In Bezug auf Töne. Die Erzeugung des Tones durch die Teilung der Saite giebt z. B. den einfachsten Dreiklang c. g. e. vermöge der Zahlen $1^1/_3$. $^1/_5$.

In Bezug auf Tonarten oder Klanggeschlechter, so entwickeln sich diese aus der Bildung der Tonleiter und den einzeln zu erzeugenden Tönen. In der ihnen zukommenden Reinheit geben sie Verhältnisse, wie z. B. von $^1/_{30}$ $^1/_{32}$ oder
e. f.
$^1/_{24}$ $^1/_{25}$.
c. cis.

Daß der Redende die Zeitverhältnisse der Silben, und auch deren Betonung viel feiner und unmerk-

licher abstufen kann, ist — wohlverstanden, die Formen angenommen, die gegenwärtig für die Tonkunst festgestellt sind — ganz auch meine Überzeugung. Ziehen wir aber das unharmonische Klanggeschlecht, oder die Art, wie die Alten ihre Gedichte aller Wahrscheinlichkeit gemäß sangen, in unsern Bereich, so möchte auch hier nicht viel dem einen oder dem andern Vorherrschendes zu geben sein.

Was das Recht der Wiederholung betrifft, so ist es ein altes Wort, daß das beste und am schärfsten schneidende Messer in der Hand des Unmündigen verderblich ist, deshalb bleibt es aber doch ein gutes Messer, mit dem sich gar Herrliches schneiden und bilden läßt.

Bemerkungen zur Komp. der Musik des Schauspiels Preciosa. Von Wolf.

(1820.) *)

Die Ouverture beginnt mit einem die spanische Nationalität bezeichnenden Satze. Der Zigeunermarsch, nach einer echten Melodie geformt, schließt sich ihm an, woraus sich ein feurig strömendes Allegro entwickelt, den fröhlichen Schluß bezeichnend, und größtenteils Preziosens und Spaniens Eigentümlichkeit vereinend.

Der Chor No. 2. korrespondiert mit dem Anfangssatze der Ouverture.

No. 3. Ich habe hier der Preziosa auch eine Notenzeile gegeben, und hin und wieder mit kleinen Noten den Rhythmus bezeichnet, da sich die Deklamation der sich ungestört fortbewegenden Musik fügen und anschließen muß. Hinwiederum habe ich die jedesmalige Silbe oder das Wort unterstrichen, bei welchem das Orchester eintreten muß. Das Beste bleibt dabei freilich in die Hand des Dirigenten gegeben, dem sein Gefühl sagen muß, wo die Zwischensätze rasch der Dekla-

*) Die Angabe der Jahreszahl bezieht sich hier und bei allen folgenden Artikeln auf die Zeit, zu welcher Weber dieselben schrieb.

mation folgen und sich anschließen müssen, oder wo sie der Übergang bildende Leiter zu einem andern Gefühle sind.

No. 4. Wild und üppig. Den eigentlichen Tanz Preziosens denke ich mir erst bei dem Eintritt des Hornsolos.

No. 5. Ganz auf den Echoeffekt gestellt. Da es fast unthunlich war, die ganze Wahrheit des Echos in Wiederholung aller Stimmen zu geben, so hielt ich mich an das in der Natur begründete, leichtere, in der Ferne schallende des Horntones. Dabei setze ich voraus, daß die Zigeuner das Echo schon kannten, und, es gleichsam neckend, ihre Melodieen darnach abteilten, wie man wohl im wirklichen Leben thut. Dabei würde es sich also gut machen, wenn die Zigeuner nach den Sätzen, die das Echo wiederholt, sogleich lauschende Bewegungen machten, als auf etwas gewiß Erwartetes.

No. 6. Hier schien es mir der Wirkung zuträglicher, erst die Hörner, dann die Flöten eintreten zu lassen. Die Hörner auf der einen, und die Flöten auf der andern Seite, auf der Scene Preziosa mit dem begleitenden Orchester als Mittelpunkt, hoffte ich, soll es freundlich wirken.

No. 7. Lustig.

No. 8. Im Schluß dieses Chors habe ich am Ende nur leise die Melodie des Zigeunermarsches verwebt, daher ihr Fortziehen wohl da erst beginnen müßte.

No. 9. Lauter echt spanische Melodien. Natürlich alle der Anordnung des Ballettmeisters anheimgestellt.

No. 10. Marsch.

No. 11. Gilt das schon bei No. 3. Gesagte. Hier werden Sie manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodieen finden, die das Ganze organisch verbinden.

Bach (Johann Sebastian).

Geboren zu Eisenach den 21. März 1685.

(1821.)

Von Zeit zu Zeit sendet die Vorsehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den andern vererbten Kunst-

schlendrian und seine Modeformen mit gewaltiger Hand erfassen, läutern, verklären, und so zum Herrlichen neu gestalten, daß er als neue Kunst nun lange in Jugendfrische vorbildlich wieder weiter wirkt, mit Riesenkraft den Anstoß seiner Zeit giebt, und den Heros, der ihn von sich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieser Zeit und dieses Geschmackes erhebt. In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß diese Riesengeister doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren, und daß viel Treffliches schon da vorhanden sein mußte, wo so weithin leuchtend Großes erstehen konnte.

Sebastian Bach gehört zu diesen Kunstheroen. Von ihm ging so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer andern Zeit angehörig betrachtet wird.

Seb. Bachs Eigentümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händels mehr antiker Größe. Sein Stil war von einer Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht, die ihre Wirkungen durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführungen und dadurch erzeugten fortgesponnenen seltsamen Rhythmen, in den künstlichsten kontrapunktischen Verflechtungen suchte, und von seinem erhabenen Geiste zu einem wahrhaft gotischen Dome der Kunstkirche erbaut wurde, wo alle kleinern Geister vor ihm in der bloß herrschenden Künstlichkeit untergingen, in Trockenheit, das innere Leben der Kunst in der bloßen Form suchten, und daher nicht fanden.

Nicht vergessen darf man dabei, daß die Musik damals vor allem der Kirche diente, und von ihr ausging. Der Orgelspieler lenkte die Gemüter, und die Tonwelt, die für einen schaffenden Geist in der Orgel liegt, gab hinlänglich demselben jenen Stoff, den jetzt der Komponist in allem Orchesterluxus suchen muß.

Die vollendete Beherrschung der Orgel, die Seb. Bach sich zu erringen wußte, bedingte auch seine ganze Kunstrichtung.

Das Großartige, die immer in Massen sich aussprechende Natur dieses Instrumentes ist auch in ihm das Bezeichnende und Charakteristische, und die Größe seiner Werke in harmonischer Rücksicht entwickelt sich aus der Gewandtheit seiner Seelenkräfte, die widersprechendsten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen.

Diese Freiheit des Stimmenflusses in gleichwohl strengster Gebundenheit zwang ihn freilich auch, Mittel zu erfinden, seine Erzeugnisse ausführbar zu machen. Daher verdankt ihm das Klavierspiel vor allem einen Fingersatz, den uns erst sein Sohn, Karl Philipp Emanuel Bach, in seinem „Versuche über die wahre Art, Klavier zu spielen," mitteilte; und dessen Eigentümlichkeit besonders darin bestand, daß er zuerst den Daumen wesentlich gebrauchte, da man vorher meist sich mit vier Fingern beholfen hatte.

Auch erfand er die sogenannte Viola pomposa, weil die damaligen Violoncellisten bei den figurierten Bässen seiner Werke nicht fortkamen. Es war dies eine vergrößerte Bratsche mit fünf Saiten, der, außer dem Violoncelloumfange, noch die höhere Quinte E beigegeben, und somit der Vortrag umfangsreicher Figuren erleichtert ward.

Von Seb. Bach ging das, was man eine Schule nennt, aus. Ohne die Stufen, die er und Händel gebaut, wäre schwerlich jemals Mozart zu seiner Höhe gestiegen. Die Kunst, seine Sachen wirkend vorzutragen, ist wohl ganz untergegangen, da der davon zu erwartende Genuß weder auf der Oberfläche liegt, noch, ob des Reichtums des harmonischen Baues, die äußere melodische Kontur so vorherrschend heraustreten kann, als unser verwöhntes Ohr es verlangt.

Sebast. Bach war der Sohn des Hof- und Ratsmusikus Joh. Ambrosius Bach zu Eisenach, erhielt, — schon vor dem zehnten Jahre verwaist — von seinem ältern Bruder, dem Organisten Joh. Christoph, in Ordruff, den ersten Unterricht, wie es scheint, nicht ohne Handwerksgrillen, da Sebastian sich den Weg zu den besten Werken von Frohberg,

Keck, Pachelbeck 2c. heimlich bei Nacht im Mondenscheine bahnen mußte. Von hier kam er als Diskantist auf die Michaelisschule zu Lüneburg, von wo aus ihn der Trieb, vorwärts zu schreiten, öfter nach Hamburg führte, den berühmten Organisten Reinecke zu hören. 1703 wurde er Hofmusikus in Weimar; 1704 Organist in Arnstadt. Von nun an entfaltete sich in regem Streben sein Geist. 1707 wurde er Organist in Mühlhausen, und im folgenden Jahre rief man ihn als Hoforganist nach Weimar zurück, wo man ihn auch 1714 zum Konzertmeister ernannte. Kurz darauf erhielt er die Vokation als Kapellmeister zu dem Fürsten von Anhalt-Köthen. 1723 aber ging er nach Leipzig als Musikdirektor und Kantor der Thomasschule, wo er auch den 28. Juli 1750 am Schlage starb. 1736 hatten ihm der Herzog von Weißenfels den Kapellmeistertitel und der König von Polen den Titel als königl. poln. u. kurfürstl. sächs. Hofkompositeur erteilt.

Er hatte 11 Söhne und 9 Töchter. Von den Söhnen, obwohl alle mit Talent begabt, haben vier sich besonders ausgezeichnet.

Wilhelm Friedemann, genannt der Hallische, geboren 1710 zu Weimar, ein gründlicher Orgelspieler, Fugist und Mathematiker.

Karl Philipp Emanuel, geboren 1714 zu Weimar, gemeiniglich der Berliner genannt. Er neigte sich mehr zum galanten Stile und war ein Liebling des Publikums. Der Kunst hat er den wichtigsten Dienst durch die Herausgabe des Werkes geleistet, worin er die Vervollkommnung des Klavierspielens der Welt mitteilte, die sein Vater erfunden hatte.

Johann Christoph Friedrich, der Bückeburger, geboren 1732 zu Weimar, kam im Geschmacke seinem Bruder Emanuel am nächsten.

Endlich war:

Johann Christian, genannt der englische, auch mailändische, geboren zu Leipzig 1735, der galanteste dieser Brüder

in seinen Arbeiten, daher zu seiner Zeit eben so beliebt, als jetzt gänzlich vergessen.

Überhaupt ist der Reichtum von musikalischen Talenten, den die Bachsche Familie geliefert hat, unglaublich.

Gerber hat in seinem ältern und neuern Tonkünstlerlexikon allein 22 ausgeführte Artikel. Die Familie stammt aus Preßburg in Ungarn von einem Bäcker, Veit Bach, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts Ungarn verließ. In Korabinskys Beschreibung der Stadt Preßburg 1784 findet man ein vollständiges Stammregister derselben. Forkels geistreiches Werk: **Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke**, Leipzig, 1802, darf nicht anzuführen vergessen werden.

Ein Wort über Vogler.

(1809.)

Es ist ein anerkanntes Schicksal großer Männer, sich bei ihren Lebzeiten verkannt zu sehen, womöglich Hungers zu sterben, und nach dem Tode von hungrigen Verlegern zum Himmel erhoben zu werden. Denn der Mensch strebt nie nach dem ihm zunächstliegenden, sondern nur das Verlorene hat ihm Wert. So wird es auch der Welt mit **Vogler** gehen. **Ein Teil** staunt ihn an, weil er seinen Geist nicht zu ergründen wagt, der **andere** schimpft und schreit, weil er ihn nicht verstehen kann, und sich durch ihn und seine neuen Ansichten vom Monopol des unfehlbaren Kontrapunktes und Generalbaßschlendrians verdrängt und zurecht gewiesen sieht.

Vogler, der der erste ist, der in der Musik rein systematisch zu Werke geht, ist freilich dadurch in vielem von den Ansichten anderer großen Männer verschieden. Sein System ist allerdings noch nicht in der faßlichsten Form dargestellt; aber giebt sich denn **einer** von allen denen Herren Recensenten die Mühe, es kennen zu lernen? oder fragt bescheiden bei dem Verfasser an? der, in Hinsicht der Bereitwilligkeit, seine Erfahrung und sein Wissen andern mitzuteilen, sich als wahren

großen Mann, der nur um der Kunst willen und für die Welt arbeitet, beurkundet.

Nein! — man überliest so etwas flüchtig, findet ein paar seltsam scheinende Ausdrücke &c., und um sich witzig zu zeigen, oder ein Bonmot zu placieren, schreibt man Recensionen, hebt — um die Lacher auf seiner Seite zu haben — irgend eine ins Lächerliche zu drehende Seite heraus (und welches selbst anerkannt vollendete Werke hätte nicht diese) und so bleibt, wie gesagt, dem Verfasser nichts anderes übrig, als sich mit seinem seligen Ende zu trösten.

Durch alles Schreien haben die Herren es endlich beinahe dahin gebracht, daß ein großer Teil der Kunstfreunde in Vogler bloß den gelehrten, ja beinah trocknen, und ganz trocknen Komponisten sieht; und wie unrecht geschieht ihm da.

Wie fließend sind alle seine Melodieen, und wie erhebt er das unbedeutend scheinende Thema durch seine himmlische Ausführung und Behandlung. Der größte Beweis ist sein neustes größres Werk, was Ref. durch einen glücklichen Zufall ihm abzulauschen so glücklich war, — nämlich sein für ihn selbst komponiertes Requiem. Hier ist alles vereinigt, was die Kunst und das Künstliche in allen seinen Formen darbietet, und dies mit so großem Genius, Geschmack und wahrhafter Kunst behandelt, daß man sie darüber vergißt, und rein vom Gefühle angesprochen wird.

Ref. hörte, daß, bei des großen Haydns Tode, Vogler den Urzweck seiner Arbeit vergaß, und das Requiem zu des von ihm Hochverehrten Totenfeier in Wien hätte aufführen wollen, aber leider hinderte die kriegerische Zeit die Ausführung des edlen Gedanken, und als Vogler dann in Frankfurt es zu Haydns Gedächtnisse aufführen wollte, fühlte er sich durch bedeutende Hindernisse davon abgehalten. Wenn es dem Himmel je gefiele, einen Verleger zu verschaffen, der nur nicht allen Vorteil allein für sich behalten wollte, so könnte man vielleicht hoffen, mehr von den Werken Voglers verbreitet zu sehen, so aber fühlt er sich nicht gedrungen, sich der Welt

aufzudringen; und wie viel Genuß und Belehrung geht dadurch dem ganzen Wesen der Kunst und ihren Freunden verloren. Denn jeder spricht zwar mit Achtung den Namen Vogler aus, aber gleichsam nur aus Tradition, weil man entweder gar nichts, oder nur seine frühesten Kompositionen von ihm kennt.

Die philosophische Ruhe, in der er gegenwärtig in äußerst achtungswerten Verhältnissen als Großherzogl. Geheimer Rat und Großkreuz des heil. Ludwigsordens bei Sr. königl. Hoheit dem Großherzoge von Hessen in Darmstadt lebt, läßt viel noch von seinem stets regen, thätigen Geiste hoffen, und möchte doch jeder Kunstjünger sich des Genusses erfreuen, den Ref. bei den Werken Voglers empfindet, und bei denen jeder, der Gefühl, und wenigstens nur keine schiefe Ansicht hat, sich von den reinsten, himmlischsten Empfindungen, die uns Musik gewähren kann, erfüllt fühlen wird.

Zwölf Choräle von Seb. Bach.

Umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Karl Maria von Weber.

(1810).

Recensere errores minimum — maximum est emendare opus, perficere inceptum.

Vogler.

Einleitung.

Es ist allerdings ein gewagtes Unternehmen, den Ruhm und die Kenntnisse eines von der Welt anerkannten großen Mannes antasten zu wollen, und ein großer Teil wird mit Unwillen Gegenwärtiges betrachten, und, von Unfehlbarkeitsglauben beseelt, aburteilen, ohne beide Teile gehört zu haben. Demohngeachtet wage ich es, im Vertrauen auf die Macht

der Wahrheit, des Vermögens, jedes Wort beweisen zu können, und auf die Unparteilichkeit mehrerer Denker, die nicht ungeprüft verdammen werden.

Vogler ist so oft und häufig verkannt worden; die meist hämischen Angriffe seiner Gegner haben ihn so oft gezwungen, derb zu sprechen, und seine Verdienste selbst geltend zu machen zu suchen, — daß es auch hier nicht überflüssig sein dürfte, zu bemerken, daß nicht die eitle Sucht, sich über andere erheben zu wollen, ihn bestimmt habe, diese Choräle umzuarbeiten, sondern daß bloß das dringende Verlangen eines großen Teils von Kunstfreunden, denen beide Choralbegleitungen allerdings durch praktisch-theoretische Vergleiche für das Harmoniestudium sehr interessante Ausbeute versprach — ihn bewog, vor der Hand diese zwölf nach den bei Breitkopf 1784 erschienenen zu bearbeiten, und dadurch wieder einen neuen Beweis seines Strebens und seiner Bereitwilligkeit, nützlich zu sein, zu geben.

Man hat so oft und häufig zum großen Nachteile des Wesens und der Aufnahme der Kunst, Autoritäten großer Männer gegeneinander aufgerufen (und zwar namentlich Bachs gegen Vogler), daß dadurch ohnfehlbar der Jünger der Kunst, der die Meister so uneinig in ihren Grundideen sieht, stets ein schwankendes Wissen und Erraten in sich fühlen muß, wenn er nicht Kraft genug hat, sich von dem Erlernten einer Schule loszureißen, und prüfend seine Bahn zu wandeln.

Ein bekannter musikalischer Schriftsteller nennt Bach den größten Harmonisten seiner Zeit und aller Zeiten. Vogler, der immer höchst bereitwillig ist, das Verdienst anderer zu ehren, erkennt Bach als ein seltenes großes Genie, von dem es bewundernswert, daß er, ohne ein System der Umwendungen zu kennen, solche reichhaltige Harmonieenfolgen erfunden hat, in welcher Mannigfaltigkeit er alle seine Zeitgenossen übertraf. Aber daß durch ihn alle Harmoniekenntnis erschöpft sein sollte — ist wirklich eine gewagte Behauptung, und schon durch Voglers Arbeiten hinlänglich widerlegt.

Vogler, — der rein systematisch zu Werke geht, dessen liberalere Grundsätze, die aus der Natur der Sache erzeugt und bewiesen sind, der Harmonie ein ungleich größeres Feld der Mannigfaltigkeit darbieten — ist der Erste, der nicht nur verbietet und gebietet, sondern auch beweist, und philosophisch seine Grundsätze reiht.

Die Regeln der Kunst liegen so tief in ihr selbst begründet, daß es nur reiner, unparteiischer Ansicht bedarf, um bei dem Vergleichen der Werke großer Männer, wie hier, das Wahre zu entdecken.

Deswegen halte ich es auch ganz unter der Würde der Kunst, hier etwas anderes zu thun, als einen Gesichtspunkt zur erleichternden Ansicht beider Werke aufzustellen, von dem das Urteil der Künstlerwelt ausgehen und sich bestimmen kann.

Schließlich erlaube man mir noch zu bemerken, daß ich nur zu sehr fühle, was ein Würdigerer, als ich, aus meinem Stoffe hätte schöpfen können, und daß, verweisend, manches Auge auf den jungen Künstler, ohne Ruf, blicken wird. — Aber ich wiederhole es, die Macht der Wahrheit, das Zutrauen zu unparteiisch prüfenden Männern und die Aufforderung Voglers stählten mich zu diesem Unternehmen.

C. M. v. Weber.

Zergliederung.

Vogler berücksichtigt bei seinen Choralbegleitungen

1. Plan.

Nur durch konsequente Tonfolge wird ein ästhetisches Ganze aufgestellt.

Bei der Anlage einer Choralbegleitung muß man sich am Ende des Verses eine bestimmte Übersicht der Schlußfälle verschaffen (wovon ich bei jeder Zergliederung beider Bearbeitungen einen Vergleichungsplan voransetzen werde).

2. Harmonie.

Nämlich:

Nach Voglers Terminologie
a) die Wahl der Harmonie oder Accorde selbst
b) — der Lage —

Harmonia simultanea.

c) und — der Folge derselben.

Harmonia successiva.

Das ängstliche Vermeiden der verrufenen Quinten und Oktaven erzeugt noch keine Reinheit der Harmoniefolge. Ein bloßer Fehler der Lage ist nicht so wesentlich und streng zu rügen, als die beinah noch nie von andern berührte Folge der Accorde in rednerischer Hinsicht, als bestimmende Grundzüge der Ideenreihe.

3. Selbständigkeit und Melodie der einzelnen Stimmen, im Verhältnisse zu sich und dem Ganzen.

Es ist nicht genug, daß eine jede Stimme einzeln für sich singe; ihre Zusammenstellung mit den andern ist das Wesentliche, und das dabei zu vermeidende unangenehme Zusammenstoßen durchgehender Noten, um eine einzelne Stimme fließend zu machen.

Choral No. 1.

Aus meines Herzens Grunde.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. D. G. D. G. D. C. D. G.

Vogler. — — A. — — — — —

NB. Bach wiederholt immer ganz den ersten Teil, und Vogler giebt ihn jedesmal neu.

Bei Bach finden wir Takt 3 in den Mittelstimmen gegen den Baß eine unangenehme Zusammenstellung, wo erst $\substack{d \\ h}$ zum

c im Basse, und dann gleich $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{c}$ zum h im Basse angeschlagen wird. Takt 20 und 21 ist der durch die Harmoniebegleitung erzeugte Sprung der Melodie eine auffallende Härte, da das H in der Oberstimme durch die begleitende kleine Septime des Basses G zum unwiderstehlichen Leittone (besonders nach der Lehre anderer Systeme) nach C wird; welches Vogler sehr fließend zu vermeiden wußte, indem bei ihm das H als siebenter Ton vorm C erscheint, und nach Belieben fortschreiten kann. Er hat zwar hier, zur vollkommenen Begründung des Schlusses, einen Takt eingeschaltet, der aber nicht in Anschlag zu bringen ist, teils, weil es derselbe Klang, teils, weil Vogler schon in dem einen Takte eben so gut hätte enden können.

Der Takt 24 bei Bach ist voll übelzusammentreffender Durchgänge, und in keiner Begleitung Voglers wird man dergleichen finden.

Um nicht zu weitläufig zu sein, werde ich künftig immer nur diejenigen Durchgänge bezeichnen, die auf einen bestimmten Anschlag der Taktteile fallen, und die überall und besonders mit der Würde des Chorals unverträglich sind.

Choral No. 2.

Vergleichung der Schlußfälle.

B. E. E. E. E. E. H. E. A.
V. A. — A. — — — — —

Die fünf Schlüsse in E bei B. erzeugen Eintönigkeit, und sind besonders Takt 2 und 6 etwas hart, welches Vogler mit ungemeinem Reichtume der Harmonie jedesmal neu ausstattet. Takt 14 wird dem Gehör reine Quinten hören lassen. Auf dem Papiere sind sie zwar vermieden, und man erlaubte sich also Quinten zu hören, wenn man sie nur nicht sah. Takt 16 ist im Vergleiche mit dem Voglerschen steif, und das Zusammentreffen von $\genfrac{}{}{0pt}{}{\genfrac{}{}{0pt}{}{h}{a}}{gis}$ unangenehm, dahingegen bei Vogler jede Stimme allein und mit den andern fließt und singt.

Choral No. 3.

„Ach Gott vom Himmel sieh darein.“

Vergl. der Schlußf.

B. E. A. E. A. H. A. E.

V. H. D. — — — — —

Dieser Choral ist einer der schönsten und fließendsten von Bach, bis auf Takt 3, wo, um den Baß singend zu machen, im letzten Viertel $\frac{h}{f}$ zusammentreffen. Auch die Sechzehntel in den Melodieen scheinen willkürlich eingeschoben zu sein, und der Natur des Chorals wiederstrebend.

Choral No. 4.

Es ist das Heil uns kommen her.

V. d. Schlußf.

B. A. H. A. H. H. Cis E.

V. — — D. E. — — —

Ref. kann hier nicht unbemerkt lassen, daß Takt 3—7 eine ganz andere Harmonie, als die dem Basse nach zu erwartende sich befindet, welches Bach offenbar dem Gange des Basses zu lieb gethan hat.

Da sich dergleichen noch öfters vorfindet, so drängt sich die Bemerkung auf, daß Bach oft, um den Gang einzelner Stimmen zu erhalten, die Harmonie opferte.

Die Begleitung Voglers zu diesem Choral ist ein Meisterstück, das durch seine vortreffliche, edle Haltung jeden entzücken muß. Die durchaus analoge Fortschreitung des Tenors und Basses, gleich der erste Eintritt des Letzteren im 4. Viertel des ersten Taktes (und die Anwendung hiervon im Takte 6 bis 7) ist ungemein reizend.

Choral No. 5.

An Wasserflüssen Babylons.

B. G. G. G. G. G. D. E. A. D. G.

V. H. — E. C. — — H. — G. —

Fünf Schlußfälle in G, wovon der erste choralwidrig in der Terz schließt. Takt 2 zweites Achtel ist derselbe Fall wie im vierten Choral, wo die drei Oberstimmen eine dem Basse ganz fremde Harmonie bezeichnen. Takt 12—13 ist besonders mit unangenehmen Zusammentreffen des Tenors mit dem Basse überhäuft, wo Ref. nur im allgemeinen darauf verweisen und Voglers rein harmonische Bearbeitungen als Gegenstück anführen kann.

Choral No. 6.

Nun lob' meine Seel' den Herren.

B. A. A. A. A. Fis. E. D. H. D. E. E. A.
V. Cis — Fis — — — — — A — H. —

Der erste Schlußfall bei Bach wieder in der Terz. Takt 21, das zweite Viertel nur zweistimmig. Takt 31, 32 drängt sich Baß und Tenor, und Takt 43 windet sich der Diskant um den Alt.

Vogler hat überhaupt in diesem, wie in den meisten, einen ungleich größern Harmoniereichtum entwickelt, und doch nie von den Hilfsmitteln des Einschaltens von enharmonischen Nötchen 2c. Gebrauch gemacht, um sich fließend zu erhalten. Merkwürdig ist im 14. Takte das Zusammenschmelzen von g und fisfis.

Choral No. 7.

Christus, der ist mein Leben.

B. F. F. C. F.
V. D. A. — —

In diesem übrigens sehr schön geschriebenen Choral sind Takt 5 zwei Viertel, im Alt zwei Sechzehntel eingeschaltet, die zwar die Fortschreitung zweier Quinten decken sollen, aber ihn in seinem Flusse stören. Vogler hat in seiner Bearbeitung die Terzschlüsse, Takt 2—4, vermieden, und überhaupt mehr Abwechselung hineinzulegen gewußt.

Choral No. 8.

„Freuet Euch, Ihr Christen" 2c

B. F. As. F. As. B. F. C. As. F.
V. — — — C. — — — Des. —

In den Takten 2, 8, 14, 16 u. 20 hat Bach immer die letzten zwei Viertel in gleichen Accorden anschlagen lassen, welches eine gewisse Einförmigkeit über das Ganze verbreitet, statt dessen es Vogler immer mit einer Dissonanz verschönert.

Takt 19 trifft der Baß mit Alt $\frac{b}{as}$ $\frac{as}{b}$ zusammen.

Höchst kräftig und fest tritt bei Voglers Bearbeitung der Baß in den letzten 4 Takten einher, und verstärkt durch seinen analogen Gang das Gefühl des (Takt 20 fünfstimmigen) Schlusses.

Choral No. 9.

Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

B. D. G. D. G. A. E. D. G.
V. — C. — — — — — —

Sehr häufig kommt hier ein steifes Begegnen der Stimmen und durchgehenden Noten vor. Dem fließenden Gesange zu gefallen, hat Vogler im 11. Takte sich zwei, doch ungleiche Quinten erlaubt; $\frac{d}{gis}$ $\frac{e}{a}$ die durch $\frac{e}{\ }$ statt $\frac{a}{\ }$ leicht vermieden würden.

Choral No. 10.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir.

B. E. E. E. E. A. G. E.
V. — A. H. — D. — —

Die vier Schlußfälle in E klingen einförmig.

Choral No. 11.

Puer natus in Bethlehem.

B. C. C. A. A.
V. F. C. — —

N.B. Dieser Choral ist in der gedruckten Ausgabe Bachs Nummer 12 und der nächstfolgende Nummer 11.

Wieder bei Bach 2 aufeinanderfolgende Abschnitte in C, die in diesem ohnedies kurzen Choral auffallend sind.

Choral No. 12.

Jesu nur sei gepreiset.

B. B. C. F. C. B. C. F. C. A. C. C. D. C. D. G. C.
V. G. C. F. C. D. C. F. C. C. C. A. D. E. G. G. C.

In der Tonart C ist bei Bach gleich der erste Schluß unbegründet in B. Außerdem sind der durchgehenden und übelzusammenschlagenden Noten so viele, daß Ref. nur hauptsächlich Takt 17—19, 38, 39 herausheben und bezeichnen muß. In diesem Choral erscheint Vogler in seiner ganzen Größe. Welche Erhabenheit liegt in der Modulation Takt 19—20, wie neu und überraschend kräftig ist sie in ihrem fünfstimmigen Gange. Wie arbeitet und drängt sich alles am Schlusse, der mit dem wahren Pomp des Kirchengesanges fünfstimmig einhertritt. Kurz, man darf nur sehen, um überzeugt zu sein, und Ref. schließt mit der gegründetsten Hoffnung, daß die Welt dies Urteil bestätigen, und dadurch vielleicht Vogler bewegen wird, ihr mehrere dieser Choräle und auch seiner größern Werke zu schenken.

Über die Tondichtungsweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe.

Nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt.

(1818.)

Wenn ich damit anfange, mich selbst gewissermaßen anzuklagen, so scheint mir dies die zweckmäßigste Einleitung zu dem zu sein, was ich mir vorzutragen erlauben will. Ich spreche dadurch aus, was dem größten Teile meiner Kunstbrüder gewiß oft schon eben so begegnet ist, und was öffentlich erörtert, vielleicht mancher vorschnell gesagten Meinung eine andere Richtung giebt, die dann, wenn auch nicht laut bekannt, doch hoffentlich im stillen beherzigt wird.

Es sind beinahe zwei Jahre, daß ich, angezogen von dem jetzt überhaupt immer seltner werdenden Streben nach innerer Vollendung in den Werken des Herrn Fesca, die ausführliche Anzeige seiner Quartette und Quintette übernahm, mit all der Liebe und Lust, die diese schönen Gebilde verdienen, und erfreut durch die Tendenz meines Unternehmens, die musikalische Welt auf wahrhaft würdige und schöne Kunsterscheinungen aufmerksam machen, und dadurch nützen zu dürfen.

Wer mit mir die Oberflächlichkeit haßt, die seit geraumer Zeit in manchen kritischen Sprüchen heimisch geworden ist, und nicht Anmaßung genug in sich fühlt, ohne geführte Beweise Fluch oder Segen über das zu beurteilende Werk auszusprechen, der wird auch wissen, daß eine solche Arbeit nicht in wenigen Stunden und Tagen vollbracht ist, sondern die innigste Vertrautheit mit dem Objekte so bestimmt und vollendet voraussetzt, daß alsdann auch durch die Beurteilung ein möglichst eben so lebendiges Bild des Werkes sich in der Seele des Lesers forme, daß sie ein treuer Geistesspiegel desselben seien. Je schwerer und seltener dieses immer zu erlangen ist durch die Beschränktheit des Raumes, der Beispiele und anderer nun einmal in der Natur einer Zeitschrift liegenden Hindernisse, je mehr Fleiß und Zeitaufwand hat eine Arbeit der Art das

Recht zu fordern. Wie vielen von uns ist aber das glückliche Los beschieden, bloß immer das, was ihnen der Geist als das Notwendige und Nützliche zeigt, auszuführen, und ihm seine Kraft und Zeit widmen zu dürfen? Mir wenigstens wurde dies höchst selten vergönnt. Berufsgeschäfte anderer Art füllten meine Zeit, oder zersplitterten sie auf eine für solche Geistesarbeiten untaugliche Weise. Am Ende geht es einem dann damit, wie mit seinen besten Freunden. Bei gewöhnlichen Leuten kommt man mit einem Vorrate von einmal hergebrachten Kunst- und Lebensredensarten bald durch, und hat sie zur Genüge versorgt. Nicht so bei denen, die man lieber und fester im Herzen trägt. Diesen etwas halb zu geben, widerstrebt dem liebenden Gefühle, und können wir ihnen nicht so ganz unsre Kraft widmen, als wir es wohl möchten, so befällt uns das drückende Gefühl, etwas vorenthalten zu haben, das sie mit Recht fordern konnten. Es entsteht eine Kluft, eine die Sache fast verleidende Ängstlichkeit, und das Ende ist, daß man, gedrängt dazu, die Arbeit lieber aufgiebt, als sie unter der Höhe wieder zu geben, die man einmal für sie in sich festgestellt hatte.

Das ist freilich nicht gut, das ist nicht recht; aber es ist so, und wer sich ganz rein weiß, der hebe den ersten Stein.

Kaum kenne ich einen der jetzt lebenden Komponisten, der nicht mehr oder weniger mit den Anzeigen seiner Werke (selbst nur der Zahl nach) unzufrieden wäre. Die meisten mögen recht haben. Hat aber eine Redaktion nicht auch recht, über die Komponisten und Kritiker zu klagen, wenn sie beweisen kann, daß sie es nicht an Aufforderungen, Aufträgen und Bitten aller Art habe fehlen lassen?

Wenn nun vollbürtige und gewiegte Männer selbst nicht immer in die Schranken treten können und wollen; ist es denn ein Wunder, daß der Troß oder der Einzelne, Zudringliche oft den Platz erhält, und sich brüstet im Richteramte und Großdünkel, wenn er so ungewaschen über alles herfahren kann? Das ist denn nun schmerzlich für den wahren Kunst-

freund, wenn er sieht, daß das heilige Amt, Wahrheit zu verkünden, und jedem Jünger und Meister sein Inneres zu enthüllen, in unwürdigen Händen ist, und dadurch am meisten Übles stiftet, daß die der Kritik so notwendige Achtung und Beachtung verschwindet. Aber wird braven Männern nicht auch oft dieses Geschäft verbittert? Der Pygmäen, die das anch' io sono pittore gar zu gern sich anmaßen wollen, sind zu viele. Kommt ein Urteil über sie, das ihrer geträumten Größe nicht huldigt, so haben sie zu Einwendungen, Gegenreden und Spitzfindigkeiten immer Raum und Lust und verleiden so endlich dem redlichen Manne, der alle seine Zeit doch nicht allein diesem Kunstzweige, oder wenigstens nicht solchen Kunstallotrien widmen kann, das ganze Geschäft. Diese Männlein sind es, die auch gar zu gerne wissen wollen, wer sich an sie gewagt habe, um wiederum nach ihrem Zwergmaßstabe beurteilen zu können, ob sie ihn auch für voll annehmen sollen. Es ist gewiß, daß sich viel für und gegen den Gebrauch der Anonymität sagen läßt, und daß die vorwaltenden Umstände darüber entscheiden.

Wenn ich z. B. es mir zum Grundsatze gemacht habe, stets meinen Namen zu unterzeichnen, so geschieht das teils, weil ich als Selbstproducent mir nicht das unbedingte Richteramt über meine Mitbrüder anzumaßen wage, sondern nur als ein seine Überzeugung aussprechendes Individium erscheinen will, und andernteils auch aus eigentümlichen Verhältnissen, die mich vielleicht sogar Rücksicht nehmen lassen auf das Gekläff einer Menge von Schwachen, die im Beurteiler nur immer den zu sehen glauben, der das Recht hat, schadenfroh unter verhüllendem Mantel sein Mütchen kühlen, oder Gnade und Protektion angedeihen lassen zu dürfen.

Im Ganzen halte ich sehr viel von dem Nutzen und der Wirkung der Anonymität, und man frage sich selbst nur recht ehrlich, ob ein so gegebenes Urteil, vorausgesetzt, daß es alle Eigenschaften eines dergleichen rechtlichen habe, das heißt: daß es mit Gründlichkeit und Wohlwollen ausgesprochen sei

— nicht vielmehr als Repräsentant der Volksstimme, oder, mit andern Worten, der reinen, rücksichtlosen Wahrheit erscheine und einwirke, als das mit einem Namen bezeichnete, bei dem wir uns selten von den dabei sich unwillkürlich mit eindrängenden individuellen Nebenideen rein halten können, und besonders beim Tadel gar zu geneigt sind, in der Person selbst etwas zur Entschuldigung unsrer Fehler aufzusuchen. Das Lob läßt man sich wohl schon eher gefallen.

Aus allem diesem geht nun wohl das Resultat hervor, daß man, die Sache praktisch angesehen, in Ruhe abwarten möge, was Schicksal und Zufall verfügen, daß die Komponisten nicht unwillig werden sollen, wenn nicht alle Federn sich eilends für sie in Bewegung setzen.

Daß die Redaktionen und besonders die Herausgeber der kritischen Blätter sorgfältiger der Kunstentwickelung in der Zeit folgen, und den wenigen Männern, die mit Liebe und Einsicht sich der Kritik widmen, ihr herbes Geschäft auf jede Art zu erleichtern und angenehmer zu machen suchen sollen, und daß auch die Kritiker mit besonnener Auswahl und mit mehr Berücksichtigung des auf das Fortschreiten in der Kunst Einwirkenden und mit wohlwollender Strenge (der Strenge des liebenden Freundes oder Vaters) zu Werke gehen mögen.

Übrigens waltet zu aller Trost die unsichtbare Nemesis über allen Werken, und ungegründetes Lobpreisen rettet so wenig die Eintagsfliege vorm Tode und der Vergessenheit, als verspritzter Gifteifer das wahrhaft innere Leben ertöten kann.

Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens und Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten. Diese Ansicht und Hoffnung ist mir doppelt wichtig geworden, seitdem ich an mir selbst erfahren habe, daß man den besten, reinsten Willen und Eifer zur Beförderung einer Sache haben und doch sehr lange Zeit durch das seltsamste Zusammenwirken sich häufender Umstände nicht dazu gelangen kann, werkredethätig für sie aufzutreten. Vor kurzem noch zu beschränkt an Zeit, um die ausführliche Recension der

Quartetten des Herrn Fesca zu vollenden, habe ich die mir erbetene Partitur zurückgegeben, um dieses Geschäft wenigstens andern Händen vertrauen zu können. Es scheint mir aber eine angenehme Pflicht, durch das Aussprechen der Bemerkungen, die sich mir beim Durchgehen derselben aufdrängten, Herrn Fesca wenigstens einen Beweis meiner hohen Achtung für alles Schöne und Gute an den Tag zu legen.

Der Zweig der Kunst, dessen Pflege Herr Fesca sich mit Vorliebe geweiht zu haben scheint (Quartetten 2c.), bezeugt schon durch seine Wahl, das Hr. F. einer von den Wenigen unserer, sich oft dem Oberflächlichen nähernden, Kunstzeit ist, denen es noch ernst ist mit dem Studium der innersten Wesenheit der Kunst. In dieser Gattung ist es vor allem andern nichtzureichend, durch einige Schmeichelideen und Glanzpassagen genügen zu wollen. Die Genießenden dieser gediegenen Kost sind schon durchaus an Wahrhaftes und Gewürztes gewöhnt, ja verwöhnt vielleicht durch die Größe und Höhe, auf welche diese Musikart durch Mozart und Haydn gestellt worden ist. Wer also nicht augenblicklich bei seinem Erscheinen auch wieder in Vergessenheit zurücksinken will, muß schon wahrhaft Gediegenes, Gedachtes und Gefühltes geben. Es soll damit keineswegs gesagt sein, als ob andere Musikgattungen nicht desselben eben so sehr in ihrer Wesenheit bedürften, aber im Quartett, diesem musikalischen Consommé, ist das Aussprechen jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlich notwendigsten Bestandteile, die vier Stimmen, beschränkt, wo sie nur durch ihren innern Gehalt für sich Interesse gewinnen kann; da hingegen bei der Simphonie u. s. w. durch den Reiz der Mannigfaltigkeit einer wohlberechneten Instrumentierung 2c. Mittel zu Gebote stehen, einer an sich oft ziemlich bedeutungsleeren Melodie Schmuck und Wirkung zu verleihen. Im Quartett kann der Lärm nicht für Kraft gelten, und die Unbeholfenheit eines Komponisten in Verzweigung der Mittelstimmen, melodiöser Führung derselben und Verbindung selbstständiger Melodien im Fortweben des Ganzen liegt hier sogleich

klar und hell am Tage. Das rein Vierstimmige ist das Denkende in der Tonkunst.

Herr Fesca ist ganz Herr und Meister über das, was er auszusprechen unternimmt. Mozart und Haydn waren ihm Vorbilder im edlen Sinne, wie es dem wahren Künstler ziemt, und wie überhaupt nur alles Fortschreiten in der Kunst sich erzeugt durch den äußern Anstoß, der Funken weckt und giebt. Sein Stil und die Wahl seiner Melodien sprechen Weichheit und einen gewissen zarten Schmelz der Empfindung aus, der, keineswegs der Kraft ermangelnd, ihnen einen eigentümlichen Reiz verleiht. Er kann sehr heiter, ja witzig werden, aber ein gewisser Ernst ist wenigstens dann in der weitern Ausführung unverkennbar. Er ist sorgfältig und reichwürzend, beinahe wie Spohr, ohne sich in dessen oft erhabene Schmermütigkeit zu verlieren. Er moduliert oft scharf und schnell, fast wie Beethoven, aber er fühlt zu weich, um es gleich diesem zu wagen, uns unerwartet mit kühner Riesenfaust zu packen und blitzschnell über einem Abgrunde schwebend zu halten. Seine Arbeiten bezeichnet eine gewisse verständige Besonnenheit, die, mit Tiefe des Gefühls gepaart, Trockenheit vermeidet, und eine ungemein schöne Haltung des Charakters des Ganzen sowohl als der es konstruierenden einzelnen Teile zur Folge hat. Er entwickelt seine Ideen klar und mannigfaltig, die vier Stimmen sind selbständig, und wenn hin und wieder er den Vorredner (die erste Violine) etwas glänzend behandelt, so geschieht das keineswegs auf eine so überwiegende Weise, daß die andern Stimmen nur zu dienenden herabsänken.

Herr Fesca hat meines Wissens bis jetzt nur Quartetten und eine oft rühmlichst erwähnte Symphonie (die ich aber nicht kenne) geschrieben. Es ist mir sehr begreiflich, daß er aus Vorliebe sich in diesem Kreise bewegt, der mir so ganz charakteristisch seine Gefühlsweise zu bezeichnen scheint. Aber es mag doch wohl nicht gut sein, sich so fast ausschließlich einer Gattung hinzugeben. Es kann mit der Zeit, ja, es muß fast zur Manier führen.

Der Genius ist universell, wer ihn besitzt, kann ihn zum Schöpfer jeder Gattung machen, äußere Eindrücke und Anstöße leiten die eine oder die andere Bahn, und es ist gewiß, daß die ersten Schritte auf einer neu erwählten mit Unsicherheit, wenigstens mit der Ängstlichkeit geschehen, die sie einem Künstler ohne Beharrlichkeit bald verleiden kann, weil er auf der andern schon so heimisch und leicht gewandelt ist, alle ihre Tiefen und Klippen kennend. Der Geist bewegt sich jedoch nach gelindem Zwange bald eben so leicht in der neuen Form, und bringt, selbst bei der Rückkehr zur alten, neue Blumen und Blüten mit herüber. Besonders Gesangkomposition sollte doch kein Komponist hintansetzen. Sie trägt die dramatische Wahrheit ins Leben, und von ihr zu den andern ist nur ein Schritt, von den andern zu ihr sind wohl mehrere. Es ist als ob die Natur sich dann immer an dem etwas rächen wollte, der nicht zuerst dem von ihr gegebenen Urinstrumente huldigte.

Wenn der Quartettstil gleichsam mehr dem geselligen, häuslich ernsten Kreise angehört, so führt jener mehr in die Welt der größern Ansichten, der weiter geöffneten Bilder. Unwillkürlich kann das bloße Bearbeiten der Quartettgattung durch die ihr eigene komplizierte Gedrängtheit zur Miniaturmalerei verführen, und von da ist es dann sehr nahe bis zur ängstlichen Künstelei und Kleinigkeitskrämerei.

Ich bin zu sehr von dem ausgezeichneten Talente und den wahrhaft zu ehrenden Kenntnissen des Herrn Fesca überzeugt, als daß ich ihm nicht den Wunsch aussprechen sollte, sich auch darin zu versuchen.

Es giebt ein edles, bescheidenes Mißtrauen der eignen Kraft, welches mir ganz in der Wesenheit des Herrn Fesca wahrscheinlich dünkt; wer aber so ausgestattet und eines solchen Fleißes und einer solchen Beharrlichkeit sich bewußt sein darf, wie er, hat nichts zu scheuen, und geht dadurch einer Vielseitigkeit entgegen, die heilsam vor ihrem Gegensatze schützt.

„Gott und die Natur."

Oratorium von Meyerbeer.

(1811.)

Unter den mancherlei Kunstprodukten, die uns seit einiger Zeit erfreuten oder langweilten, steht das in des Hrn. Kapellmeister Webers*) Konzert aufgeführte Oratorium von Scheile: „Gott und die Natur" mit Musik von Meyerbeer so hoch und ausgezeichnet in jeder Hinsicht da, daß es Ihnen, bester Freund, angenehm sein wird, etwas Ausführlicheres über die Arbeit dieses vielversprechenden Künstlers, der so viel wissenschaftliche Bildung mit der vollkommenen Beherrschung aller musikalischen technischen Erfordernisse in sich vereint, zu hören. Der Plan des Ganzen ist mit reicher Mannigfaltigkeit und ohne das Gesetz der Einheit zu stören, entworfen. Glühendes Leben, herzliche Lieblichkeit, und besonders die echte Kraft des emporflammenden Genies ist darin unverkennbar. Der erste Chor C dur und die darauf folgenden Fugen sind sehr weislich ganz mezzo tinto gehalten, nur fielen mir einige kleine Textverstümmelungen auf. No. 2. 3. Rec. u. Arie E. für Baß; das Quintett höchst sprechend und wahr, an das sich die Arie schließt, von deren großer Lieblichkeit man beinah sagen möchte, es sei schade, daß ein Bassist sie zu singen habe, wenn nicht Herr Gern sie vorgetragen, und mich überzeugt hätte, daß Lieblichkeit in seinem Munde an ihrer Stelle sei. In dieser Nummer ist die Stelle, „da winkt er dem Licht, es schwebt hernieder," sehr glücklich ganz entfernt gehalten von Haydns: „es werde Licht" durch einen überraschenden gehaltenen E Acc. der Blasinstrumente.

No. 4. 5. Rec. u. Arie in B, gesungen von Hrn. Eunicke, wurde das Lieblingsstück des Publikums. Man könnte sagen, es sei schade, daß zwei Arien und Recitative von zwei Männerstimmen gleich anfangs aufeinander folgen, aber der Effekt des

---

*) Bernhard Anselm Weber, Komponist und königl. preuß. Kapellmeister in Berlin.

Blumenchors No. 6., von bloßen Weiberstimmen vorgetragen, tritt dagegen wie eine freundliche Lichtgestalt hervor, und wurde das zweite Lieblingsstück des Publikums, ja veranlaßte ein eigenes Sonett auf den Komponisten (sowie überhaupt mehrere Gedichte auf den Dichter und Komponisten in der Berlinerzeitung stehen); die Harfenbegleitung war leider so schwach, daß man sie kaum hörte.

No. 7. Disc. Arie C dur worin für eine Sopranarie seltene Kraft (mir beinah das liebste Stück) und in eben diesem Geiste von Mad. Schmalz vorgetragen.

Daß diese Sopranarie nach dem Weiberchore folgt, ist, glaube ich, ein gegründeter Vorwurf, der dem Komponisten zu machen ist. Beide Stücke verlieren dadurch. Hätte doch können getauscht werden mit einer der früheren Männerarien, allenfalls der Baßarie.

No. 8. Chor der vier Elemente. Ein echt kontrap. Meisterstück; Luft, Sopr.; Feuer, Alt; Erde, Tenor; Wasser, Baß. Jedes trägt erst seinen eigenen Gesang mit dem es charakterisierenden Accompagnement vor, am Ende vereinen sich alle vier Gesänge mit ihren 4 Accompagnements, also acht Themata. Sehr logisch konsequent — besonders von hoher Wirkung da, wo das ganze allmächtige Ensemble pianissimo wiederholt wird (in F dur) — benutzt, und so fließend und natürlich behandelt, mögen wohl allein derlei harmonische Kunststücke auf ihrer Stelle stehen und wirken, was sonst selten der Fall ist.

No. 9. Baß. Recit. No. 10. Chor. „Er war, er ist, und er wird sein.“ Schöne rhetorische Durchführung eines choralmäßigen vierstimmigen Gesanges, mit untermischten Soli zu vieren der vier Hauptsingstimmen in Es.

No. 11. Duett zwischen einem Zweifler und einem Gottesleugner, Tenor und Baß, wozwischen ein Chor von Männern Zuversicht und Glauben predigt. Die verschiedenen Kavatinen sind ungemein treffend geschildert, und das Ganze sehr zu einem Gusse verbunden, so wie es auch sehr schön und phi-

losophisch gedacht ist, diesen ernsten Gegenstand bloß von Männern unter sich abhandeln zu lassen. — In G moll. An dieses Stück schließt sich der Chor D dur, „*hörst du die Posaun' erklingen*," wo es mich sehr freute, daß der Komponist nicht die Plattitude beging, Posaunen hören zu lassen. Von hier fängt er an immer größer und höher zu werden bis ans Ende. Der Text wendet sich zur Auferstehung der Welt, wo alles Gestorbene wieder zu leben anfangen wird. Sopransolo tritt solissimo, nur von einem Paukenwirbel begleitet, nach der spannenden Stille einer Fermate ein.



Endlich die Schlußfuge, Thema:



welches die Posaunen per augmentationem so vortragen:



und womit er dann eine feurige Bewegung der Violinen verbindet, und mit einer ungeheuern Kraft auf das Ende losgeht.

Die Instrumentierung ist durchaus gut berechnet, originell und neu, nie überladen. Alle Melodieen, selbst die schmeichelndsten, bleiben in den Grenzen des ernsten Stiles, daß man wirklich mit Herrn Gern, dem man in der Probe zurief, er habe gesungen wie ein Engel, ausrufen kann: die Musik dazu kommt ja aber auch aus dem Himmel! Möge Herr M. B. auf dem Pfade der Kunst mit der Ausdauer, dem Fleiße und der Bescheidenheit fortwandeln, die man bisher an ihm so hochschätzen durfte, und wir haben der Kunst reiche Früchte von diesem Genius zu prophezeien.

Alimelek.

Wirt und Gast, oder: aus Scherz Ernst.

Komische Oper in zwei Akten, gedichtet von Wohlbrück, in Musik gesetzt von Meyerbeer.

(1815.)

a) Vor der Aufführung.

Es ist mir sehr erfreulich, sogleich zum Anfange einen Gast einführen zu können, der gewiß selbst seine Zuhörer bewirten wird, und dem man auch deshalb eine verdoppelte Aufmerksamkeit gern schenkt, weil es ein echtes deutsches Originalwerk ist.

Ungern blickt Ref. auf das Repertoir der deutschen Bühnen, indem er es zu überschwemmt mit fremden Erzeugnissen sieht, die uns noch meistens durch schale Übersetzungen und lokale, notwendig scheinende Verstümmelungen, durch die Laune eines

einzelnen Gewicht habenden Mitgliedes oft erzeugt, nicht einmal in ihrer ganzen Eigentümlichkeit erscheinen, und größtenteils ihren glücklichen Erfolg dem begründeten Rufe von außen zu danken haben.

Der Dichter dieser Oper, Herr Wohlbrück, ist selbst Schauspieler, früher in Hamburg, gegenwärtig Mitglied des königl. Hoftheaters zu München, ein vielseitig gebildeter Mann, der als trefflicher, einsichtsvoller Künstler überall geschätzt und geliebt sich sieht.

Kenntnis des Theaters, Zeichnung der Charaktere und Herrschaft über die Sprache ist ihm eigen.

Außer diesem Operngedicht verdankt ihm die deutsche Bühne noch mehrere andere Werke, die ich später zu berühren Gelegenheit finden werde.

Der Kritik zu begegnen, muß ich bemerken, daß man die im ersten Finale erscheinenden Sklavinnen, als eine große Verletzung der türkischen Sitte, nicht den Dichter zur Last legen kann, sondern sie erst in Wien, wahrscheinlich um das — Theater zu füllen, und Weiberstimmen zum Chor zu gewinnen, eingeschaltet worden sind.

Der Komponist, Herr Meyerbeer, einer der ersten, wenn nicht vielleicht der erste Klavierspieler unserer Zeit — ist der Sohn eines geachteten Hauses in Berlin, und hat sich aus reiner Liebe zur Sache ganz der Kunst geweiht. Nebst einer vorzüglich litterarischen Bildung und Sprachkenntnis ist er einer der wenigen Komponisten neuerer Zeit, die sich das ernste Studium der Kunst in ihren geheimsten Tiefen angelegen sein ließen. Nächst eigenem Denken und Forschen dankt er auch dem zweijährigen Umgange des Abt Voglers einen Teil seiner Bildung. — Lebendige, rege Phantasie, liebliche, oft beinahe üppige Melodieen, richtige Deklamation, musikalische Haltung der Charaktere, reiche, neue Harmoniewendungen, sorgfältige, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachte Instrumentation bezeichnen ihn vorzüglich. Als Anerkennung seiner vorzüglichen Talente ernannte ihn schon vor drei Jahren

S. K. H. der Großherzog von Hessen-Darmstadt aus eigenem Antriebe zu seinem Kammerkompositeur.

Diese Oper ward zuerst für das königl. Hoftheater zu Stuttgart geschrieben, und mit Beifall aufgenommen. Später arbeitete sie der Komponist in Wien nach den vorhandenen Lokalrücksichten um.

Sie erschien auf dem Theater an der Wien, und mißfiel, oder vielmehr die eingetretenen ungünstigen Umstände erlaubten ihr nicht, sich mit dem Publiko vertraut zu machen, da sie nur einmal gegeben wurde. Ohne im ganzen der dortigen Aufführung dieser, durch ihre höchst mannigfachen feinen Nüancen, die den Ensemblevortrag eines Quartetts beinahe fordern, schwierigen Musik zu nahe treten zu wollen, bemerke ich bloß folgende Hauptthatsachen. Die Rolle des Alimelek war für den Sänger Herrn Ehlers geschrieben und berechnet, eingetretene Verhältnisse hinderten diese Besetzung, Herr Forti übernahm die Rolle. Die Melodieformen wurden geändert und ihres ursprünglichen Reizes beraubt, ganze Musikstücke transponiert, und — nachteillos für das Verdienst des Herrn Forti sei es gesagt — das für die Individualität des Herrn Ehlers so passende Spiel und Leben der ganzen Rolle konnte nicht auf dieselbe Weise hervortreten, wodurch dieser letztere Künstler sich so lange die Gunst des Publikums erworben hatte.

Dem. Buchwieser hatte aus physischen Ursachen an dem Abend nicht die Kraft, ihre Rolle so gut zu geben, wie man es an dieser trefflichen Meisterin gewohnt ist, und zog sich — der Liebling des Publikums — an jenem Tage zum erstenmale den laut ausgesprochenen Unwillen desselben zu.

Daß dergleichen Zufälle hinreichend sind, ein Kunstwerk, dessen Gedeihen und Leben an so zarten Fäden hängt, für den Augenblick zu stürzen, ist klar, tausend andere Nebenumstände ungerechnet, die leicht ungünstig einwirken, wozu ich, nach meiner Ansicht, auch sogar die Anwesenheit eines Komponisten selbst rechne. Die Persönlichkeit erregt zu viele vorgefaßte

Meinungen dagegen und dafür, und Partei entsteht eher, als die Sache selbst.

Die Zeit reift alles, das ist das natürliche Attest der guten Sache.

Don Juan wurde bei der ersten Vorführung in Frankfurt ausgezischt, und Joseph in Ägypten vor einigen Jahren in Wien ebenso; jetzt entzücken beide das Publikum.

b) Nach der Aufführung.

Wiederholt durch meine diesjährige Urlaubsreise ins Ausland überzeugt, daß unsrer Stadt*) und der in ihr erscheinenden und erzeugten Kunstwerke sehr selten, oder beinah nie erwähnt wird, und ununterrichtet in meiner litterarischen Abgeschiedenheit hier, auch zugleich höchst zweifelnd, daß diesem Übelstande seit einem paar Monaten abgeholfen sein möchte, ergreife ich die Feder, um die Leser Ihrer verehrten Zeitung auf ein treffliches deutsches Originalwerk aufmerksam zu machen, und von seiner Aufnahme und Würdigung hier zu unterrichten.

Ich fühle dazu doppelt den Drang in mir, weil trotz der vielfach ausgesprochenen Deutschheit, und des von Vorurteilen mancher Art frei sein wollenden Sinnes, unser Enthusiasmus nur gar zu gern noch fremde Werke unbedingt vergöttert, an dem eigenen aber so lange zerrt, krittelt, zupft, und meint — bis sie so herabgezogen und skelettiert dem Genießenden verleidet, und erst der spätern Zeit zur Erkenntnis aufbewahrt sind.

Herr Meyerbeer hat sich bis jetzt hauptsächlich einen Ruf als großer Klavierspieler begründet, weil dies eine gleich sich selbst unbedingt aussprechende Sache ist, die das Gefühl mit fortreißt, und den Beifall jedes musikliebenden Menschen errungen hat, ehe dieser bei dem sich wichtig machenden Halb-

*) Prag, wo Weber von 1813—1816 als Direktor der deutschen Oper lebte.

und dem meist neidischen Ganzkenner um die Meinung sich erkundigen konnte, die er davon haben dürfe. Viel übler ist es ihm aber mit seinen Verdiensten als Komponist ergangen. An den meisten Orten, wo er durch größere Werke seinen Genius beurkundete, hat man für gut befunden, es mit Stillschweigen zu übergehen, und so ist weder seiner großen Oper Jephta in München, seines Wirt und Gast in Stuttgart, seines Oratoriums Gott und die Natur ꝛc., ja selbst des enthusiastischen Beifalls, den sein Spiel in München ꝛc. der Volksstimme abgewann, je anders als höchstens mit zweideutigen, die Sache ins Unbedeutende ziehenden Ausdrücken, erwähnt worden.

Es ist also traurig genug, daß die schönen Resultate der Zufriedenheit und des Entzückens eines Publikums, das der Künstler mit seinem Herzblute erkaufen muß, in den Händen und der Willkür der Einzelnen liegen, die der Zufall, die Schreibseligkeit, die Lust, sich gedruckt zu sehen, oder gar der Hunger, zu den Herolden und Verkündern der öffentlichen Stimme bestellt hat.

Ginge dieses Verkünden und Urteilen selbst auch nun aus eigener reiner Überzeugung hervor, so wäre es doch noch immer etwas, aber wie wird es meistens durch kleinliche Nebenrücksichten bei- oder mißfällig gemodelt. Die Erfahrung könnte hier weitläufig traurige Beispiele von der unglückseligen Wirkung eines nicht abgegebenen Visiten- oder Konzertbillets aufstellen. Doch nun genug hiervon, und wieder zu der Veranlassung dieser Abschweifung, zur Oper Alimelek zurück.

Der Stoff derselben ist der erwachte Schläfer aus den Märchen Tausend und eine Nacht, mit ungemeinem Witz und Laune behandelt, und deshalb muß man vor allem dem Komponisten Glück wünschen, einen Operndichter wie Herrn Wohlbrück zum Gefährten gehabt zu haben. Wo mit solcher Theaterkenntnis, Charakterzeichnung und Melodie erzeugenden Versen geschrieben ist, da muß der Komponist ergriffen und befeuert werden, was dieser ebenso trefflich auch bewiesen hat.

Die Einheit und Haltung der ganzen Oper ist ein Vorzug, den wenige Musiken wie diese besitzen; dabei die Beweise des ernsten Studiums der Kunst, die schöne Verbindung selbstständiger Melodieformen, wo jeder Charakter festgehalten ist; keine Weitschweifigkeit, alles dramatisch wahr gehalten, voll lebendiger, reger Phantasie — lieblicher, oft üppiger Melodieen — richtiger Deklamation, reicher, neuer Harmoniewendungen, sorgfältiger, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachter Instrumentation. — So ist diese Oper, aus der es mir ein Leichtes sein würde, alles hier Bemerkte mit Beweisen zu belegen, wenn nicht die Erfahrung mich belehrt hätte, daß dergleichen einzelne herausgerissene Sätze und Stellen aufhören das zu sein, was sie notwendig nur im Ganzen bedeuten können, und daher selten überzeugend wirken.

Der wahrscheinlich bald erscheinende Klavierauszug dieser Oper wird gewiß sehr gern auf allen Klavieren gesehen werden; und erreicht ist meine Absicht, wenn ich durch diese Worte Kunstfreunde auf einen ihnen neu emporgekeimten Genuß aufmerksam gemacht habe.

Herr Meyerbeer ist jetzt in Paris, und arbeitet an einem litterarischen Werke, das eine bedeutende Lücke in der musikalischen Litteratur ausfüllen soll.

c) Gelegentlich der Aufführung in Dresden.

(1819.)

Wenn man den Gang der Kunsterscheinungen und deren Erfolge auf den Theatern Deutschlands beobachtet, so drängt sich gewaltsam die trübe Überzeugung auf, daß meistens nur Zufall und Glück das Gelingen der ersteren bestimmen.

Die Wahl derselben folgt oft einem ebenso zufällig entstandenen Rufe, als es nur dem Glücke anheim zu stellen ist, ob auch die Mittel an dem Orte der Aufführung vorhanden, die, gerade zum Zwecke führend, das Kunstwerk in allen seinen Teilen, der ursprünglich dabei vorwalten den Ideegemäß, wiedergeben können.

Wo ist aber auch die Theaterverwaltung zu finden, die, ohne Einwirkungen von Oben, Unten, Außen und Innen, frei einem auf wahre Kunstprinzipe begründeten Plane folgen könnte?

In allem diesen möchte wohl die Lösung des scheinbaren Rätsels liegen, wie in so entschiedenen Gegensätzen hoher Beifall und gänzliches Mißfallen ein und dasselbe Werk treffen können; und wie glücklich dagegen der Komponist in Frankreich und Italien sei, wo der Erfolg fast ganz in seine Hände gelegt ist — hält er nämlich Gefallen für seinen höchsten Zweck — und wo er dann nur gewandt genug sein darf, alle ihm dargelegten Mittel wirksam aufzustellen und zu verwenden.

Hat er aber auch in einem einzelnen Lande Lorbeern errungen, will er nun der Welt angehören, verbreiten sich seine Werke; wer steht ihm dafür, daß gerade dasjenige am dritten Orte gewählt werde, das am sprechendsten ihn bezeichnet, aus seiner bessern, vollendetern Epoche genommen sei? Abermals der Zufall, das Glück. Und diesen beiden möge es auch der Komponist Meyerbeer verdanken, daß das Zusammentreffen mancher Umstände die Aufführung von zwei seiner Opern fast zu gleicher Zeit bedingt hat.

Wir erhalten im Laufe nächster Woche von ihm:

Emma di Resburgo. Opera seria. Ital.

Alimelek. Komische Oper. Deutsch.

Zwei der verschiedenartigsten Blüten seines reichen, herrlichen Genius, die ihm hoffentlich den Beifall der Freunde der italienischen und der deutschen Tongestaltungen, und den des wahren Kenners, der inmitten dieser Parteien steht und das Gute würdigt, es komme woher es wolle, es von dem Standpunkte des Erzeugers desselben beurteilend, erworben werden.

Herr Meyerbeer, aus Berlin, machte schon in seinen Kinderjahren Epoche als Klavierspieler, welches Talent er späterhin zu einer Vollkommenheit ausbildete, die ihm den Rang unter den ersten, wenn nicht gar den des ersten Klavierspielers un=

serer Zeit anweiset. Unabhängig von Sorgen für seine Existenz, weihte er sich mit voller Liebe der Musik, deren ernstes Studium in ihren geheimsten Tiefen er sich angelegen sein ließ. Dem zweijährigen Umgange des verewigten Abts Vogler dankt er, nächst eigenem Forschen, den größten Teil seiner musikalischen Bildung, die, auf den Grund einer sorgfältigen Erziehung in litterarisch-wissenschaftlicher Hinsicht und Kenntnis fremder Sprachen gebaut, ihm das verlieh, was jedem Künstler, dem es Ernst ist mit der Kunst, nie als Basis fehlen sollte. In dieser Epoche (1811, Darmstadt) schrieb er ein Oratorium: Gott und die Natur, gedichtet von Schreiber.

Ein treffliches, feuerloderndes Werk, voll tiefer, harmonischer Schönheit und kontrapunktischer Verwickelungen, ohne dabei der reizendsten Melodieen zu entbehren. Doch natürlich das durch Studium Liebgewordene vorherrschend. Ungefähr in demselben Geiste schrieb er die große ernste Oper Jephta (ebenfalls von Schreiber gedichtet), für München; und wenn die Haltung derselben damals manchem Kenner etwas bunt erschien, so lag das wohl in dem Bestreben, dem Sänger überhaupt mehr zu genügen, das, mit der Überfülle harmonischer Verflechtung, besonders in den Chören, einen Zwiespalt, durch Nachgiebigkeit und innere Überzeugung im Gegensatze, vorblicken ließ.

Schon im Jahre 1813 ernannte Se. K. H. der Großherzog von Darmstadt, aus eigenem Antriebe, als Anerkennung der Talente Meyerbeers, denselben zu seinem Kammerkompositeur.

Für Stuttgart zunächst schrieb er nun die Oper: Alimelek (welche er später in Wien umarbeitete und die besonders in Prag viel Glück machte), ging dann zur Vervollkommnung seiner Bildung, nachdem er Deutschland durchkreuzt hatte, nach Frankreich und von da nach Italien, wo er in Padua die Oper Romilda e Constanza mit Erfolg auf die Bühne brachte, neuestens aber durch Emma di Resburgo in Venedig einen unglaublichen Enthusiasmus erregte, den alle öffentlichen Blätter bestätigen.

Dem Wunsche des Komponisten zufolge, wird bei uns diese Oper den Reihen eröffnen. Ich erlaube mir aber, zuerst von Alimelek, als dem Erstgebornen zu sprechen.

Der anziehende, heitere und gemütvolle Stoff (der erwachte Schläfer aus Tausend und einer Nacht) ist vom Dichter, Herrn Wohlbrück (dermalen in Leipzig), mit vieler Theaterkenntnis, Laune und Musik begünstigend geschrieben. Der Komponist hat in Einheit und Haltung des Ganzen und Zeichnung der Charaktere sich als Meister bewiesen. Dabei entfaltet er die Beweise seines ernsten musikalischen und dramatischen Studiums durch die schöne Verbindung selbständiger Melodieenformen. Alles voll reger, lebendiger Phantasie, ohne Weitschweifigkeit immer schnell in der Handlung fortrückend, bloß die möglichst dramatische Wahrheit vor Augen habend, treffliche Deklamation, liebliche, oft üppige Melodieen, reiche, neue Harmoniewendungen, oft in überraschender Zusammenstellung gedachte Instrumentation, die, mit vieler Zierlichkeit verschlungen, auch freilich fast die Sorgfalt eines Quartettvortrages erfordert; — dieses möchte das Bezeichnende dieses Werkes sein, und es ganz als deutsches Kunstwerk stempeln.

Emma di Resburgo trägt hingegen ganz das Gepräge des Himmelstriches, unter dem sie geschaffen wurde, und des jetzt da herrschenden Musikgeistes.

Ich glaube, daß der Komponist es sich zum Ziele gesetzt hatte, gefallen zu wollen, um so zu zeigen, daß er als Herr und Meister über alle Formen schalten und gebieten könne.

Es muß recht tief hinein böse sein mit dem Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen, daß der gewiß aus eigener, selbständiger Kraft schaffen könnende Genius Meyerbeers es für notwendig erkannte, nicht nur süße, üppig schwellende Früchte auf die Tafel setzen, sondern sie auch gerade mit diesen Modeformen verzuckern zu müssen.

Es versteht sich von selbst, daß oben berührte Vorzüge des Komponisten, so weit als in der Gattung thunlich, in diesem Werke sich auch wieder finden, und daß es dem Beobachter

höchst merkwürdig sein wird, ein so ganz verschiedenartiges Streben in diesen beiden Werken aufgestellt zu sehen, wie ich bei keinem andern Komponisten ein ähnliches Beispiel nachweisen könnte.

Herr Meyerbeer hat uns also das Vielseitige seines, gewiß originell sein könnenden, Talentes bewiesen, und daß er vermöge, was er wolle.

Darf der Schreiber dieses einen Wunsch aussprechen, so ist es der, daß Herr Meyerbeer nun, nachdem er die Kunst in ihren vielseitigen Abzweigungen, nach der Gefühlsweise der sie pflegenden Nationen, studiert, und seine Kraft, so wie die Geschmeidigkeit seines Talents, erprobt hat, ins deutsche Vaterland zurückkehren, und mit den Wenigen, die Kunst wahrhaft Ehrenden, auch mit fortbauen helfen wolle an dem Gebäude einer deutschen Nationaloper, die gern von Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigentümlichkeit gestaltet wieder giebt, um uns so endlich auch den Rang unter den Kunstnationen festzustellen, dessen unerschütterlichen Grund Mozart in der deutschen Oper legte.

Undine.

Nach dem Märchen gleichen Namens v. Fr. de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von E. T. A. Hoffmann.

(1817.)

Als ich den Vorsatz faßte, etwas über dieses schöne Werk öffentlich zu sagen, wandelten unwillkürlich Anzeigen, Recensionen, oder wie man es immer nennen will, gleichen Zweckes, vor meinem Innern vorüber, indem sich mir zugleich vergegenwärtigte, wie ungemein schwierig es sei, ein bestimmtes Bild des beurteilten Gegenstandes durch sie zu erhalten, oder etwas dem Eindrucke Ähnliches, dessen das Werk selbst fähig ist. Es schien mir dabei immer entweder auf die gewöhnlichen Gesellschaftsurteile hinaus zu laufen, wo ohne weitere Beweisführung es eine Partie gut, die andere schlecht findet, die

gemäßigte es weder verwirft noch erhebt, und alles nur Gewicht und Glaubwürdigkeit durch die Persönlichkeit des Beurteilers, und des ihm wieder partiell geschenkten Vertrauens erhält; oder in kleine Teilchen aufgelöst zu zerstieben, ließ es sich ein in die Einzelnheiten des musikalischen Baues in technischer Hinsicht bei so großen Werken, die nicht sogleich in jedermanns Händen kommen können.

Die größten Wirkungen und Schönheiten gehen nur aus der Art ihrer Auf- und Zusammenstellung hervor, verlieren meist immer, einzeln herausgehoben, ihre ganze Eigentümlichkeit, ja, zeugen oft scheinbar wider sich selbst, indem sie, so allein betrachtet, fast bedeutungslos werden. Ihr wahres organisch-verbundenes Zusammenleben mit dem übrigen vermag doch auch die lebendigste Beschreibung nicht ganz fühlbar zu machen.

Es versteht sich von selbst, daß diese Meinung auch vielfältiger Beschränkung unterliegt, und namentlich bei schon allgemein verbreiteten Kunstwerken, deren Bau und Wesen zu zergliedern nur heilbringend für die Belehrungsuchenden sein kann; in vorliegendem Falle aber, wo es bloß Zweck ist, das Publikum auf ein Werk aufmerksam zu machen, indem man die geistige Region anzudeuten sucht, in der es sich bewegt, und die Gestalt, die der Komponist ihm verliehen hat, in bezeichnenden Umrissen darstellen will, erscheint es mir notwendig, erst auseinander zu setzen, wie der Beurteiler selbst sehe, glaube und denke, woraus dann leicht das Resultat für jeden zu ziehen, inwiefern er seinen hieraus entspringenden Urteilen beipflichten könne.

In dieser Hinsicht glaube ich das folgende Bruchstück aus einer größern Arbeit von mir, noch der eigentlichen Anzeige der Oper, voranschicken zu müssen, indem es auch überdies die Gestaltung der Oper Undine größtenteils ausspricht.

Urteile, in aller Art sich widersprechend, aus eben berührten Gründen erzeugt, hatte ich über die Oper Undine hören müssen. Ich suchte so viel als möglich einer gänzlichen Un-

befangenheit teilhaft zu werden, wenn ich gleich mich der Erwartung von etwas Bedeutendem nicht erwehren konnte, zu welchem ich mich, den Schriften Herrn Hoffmanns gemäß, vollkommen berechtigt fühlen konnte.

Wer mit diesem Phantasieglutstrome und tiefem Gemüte so Mozarts Geist erfühlen konnte, wie (im ersten Teile der Phantasiestücke in Callots Manier) in dem Aufsatze über den Don Juan geschehen ist, der kann nichts unbedingt Mittelmäßiges leisten, höchstens die Grenze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.

Die Bearbeitung erscheint Ref. als ein dramatisiertes Märchen, in dem wohl mancher innere Zusammenhang bestimmter und klarer hätte verdeutlicht werden können. Herr von Fouqué kannte das Märchen gar zu gut, und da ist denn gewiß eine Art von Selbsttäuschung, die auch die andern wissend glaubt, möglich. Doch ist es keineswegs unverständlich, wie viele behaupten wollen.

Desto deutlicher, klarer und in bestimmten Farben und Umrissen hat der Komponist die Oper ins Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Guß, und Ref. erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er faßt so gewaltig vom Anfange bis zu Ende das Interesse für die musikalische Entwickelung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat, und das Einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet. Mit einer seltenen Entsagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verschmähet, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt, durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Körpers zukommt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu sein,

und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln.

So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgiebt sie, oder ergiebt sich vielmehr aus allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süße Schauererregungen das Märchenhafte sind.

Am mächtigsten springt Kühleborn hervor (Ref. setzt die Bekanntschaft mit dem Märchen von Fouqué voraus) durch Melodieenwahl und Instrumentation, die ihm stets treu bleibt, und seine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als das Schicksal selbst, doch als dessen nächster Mittelsvollstrecker erscheint, so ist dies auch sehr wichtig.

Nächst ihm das liebliche Wellenkind Undine, deren Tonwellen bald lieblich und freundlich gaukeln und kräuseln, oder auch mächtig gebietend ihre Herrscherkraft künden. Höchst gelungen und ihren ganzen Charakter umfassend, dünkt Ref. die Arie im 2. Akte, die so ungemein lieblich und geistvoll behandelt ist, daß sie als ein kleiner Vorschmack des Ganzen dienen kann, und daher bald allgemein gesungen sein wird.

Der feurig wogende, schwankende, jedem Liebeszuge sich hinneigende Huldebrand, und der fromme, einfache Geistliche mit seiner ernsten Choralmelodie, sind dann am bedeutendsten. Mehr in den Hintergrund treten Berthalda, Fischer und Fischerinnen, Herzog und Herzogin.

Die Chöre der Landleute atmen ein heiteres, reges Leben, das sich in einigen Stücken zu einer ungemein wohlthuenden Frische und Lust erhebt und entfaltet, im Gegensatze zu den schauerlichen Chören der Wasser- und Erdgeister, in gedrängten, seltsamen Fortschreitungen.

Am gelungensten und wirklich groß gedacht erscheint Ref. der Schluß der Oper, wo der Komponist noch als Krone und Schlußstein auch alle Harmoniefülle rein achtstimmig im Doppelchore ausbreitet, und die Worte: „Gute Nacht aller Erdensorg' und Pracht," mit einer herzlich andächtigen

und im Gefühle der tiefen Bedeutung mit gewisser Größe und süßer Wehmut erfüllten Melodie ausgesprochen sind, wodurch der eigentlich tragische Schluß doch eine so herrliche Beruhigung zurückläßt. Ouverture und Schluß geben sich hier, das Werk umschließend, die Hände.

Erstere erregt und eröffnet die Wunderwelt ruhig beginnend im wachsenden Drängen, dann feurig einherstürmend, und dann gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuschließen, in die Handlung eingreifend. — Letztrer beruhigt und befriedigt vollkommen.

Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegtesten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodieen.

Es spricht sich hierdurch von selbst aus, daß große Instrumentaleffekte, Harmoniekenntnis und oft neue Zusammenstellungen, richtige Deklamation &c. darin enthalten sind, als die notwendig jedem wahren Meister zu Gebote stehen müssenden Mittel, ohne deren geläufige Handhabung keine Freiheit der Geistesbewegung denkbar ist.

Um nun aber gleich für die Folge etwas zu tadeln, denn: „Lob und Tadel muß ja sein," so will Ref. einige Wünsche nicht bergen, obwohl er eben in Undine nichts anders haben möchte, da alles, wie es einmal dasteht, unbedingt so, und nicht anders, notwendig ist, und man eigentlich wohl abwarten sollte, ob in einem andern Werke dasselbe sich offenbare. Aber man kann einem Komponisten doch wohl ungefähr auch in einem Werke ablauschen, was seine Lieblingswendungen sind, vor denen ehrliche Freunde immer warnen sollen, als am Ende Manier erzeugend.

So ist Ref. aufgefallen die Vorliebe 1. für kleine, kurze Figuren, denen es sowohl leicht an Mannigfaltigkeit fehlt

als sie leicht die Cantilena verdrängen und verdunkeln, die dann herauszutreten zu machen große Kenntnis und Sorgfalt von seiten des Dirigenten voraussetzt

2. Die Vorliebe für Violoncelle und Bratschen, für verminderte Septimenaccorde, und oft zu schnell abgebrochene Schlüsse, die wenigstens beim ersten Anhören etwas Störendes haben und wenn auch nicht unrichtig, doch oft ungenügend sind, und gewisse Bewegungen in den Mittelstimmen, die, wegen ihrer öftern Benutzung von Cherubini, sehr den Haufen geneigt machen, Ähnlichkeiten erspähen zu wollen.

Die Aufführung ist in Hinsicht der Garderobe und Dekoration prächtig, rücksichtlich des Gesanges und Spieles gelungen zu nennen.

Das fortwährend gedrängtvolle Haus beweist den Anteil, den das Publikum stets gleich, ja immer mehr und mehr, an der Oper nimmt. Die Übelgesinnten wollen der Dekoration viel zuschreiben; wenn aber Ref. bemerkt, daß in andern Stücken, wo dieses der Fall ist, die Leute nur diesen Moment ablauern und dann wieder gehen, hier aber mit stets gleicher Aufmerksamkeit vom Anfange bis zum Ende bleiben, so beweist dies schon hinlänglich für das Interesse, das ihnen die Sache selbst einflößt.

Rauschenden Beifall könnte der Komponist fast allen Musikstücken durch wenig vermehrte Schlußtakte verschaffen, da hingegen sich hier alles immer raschhandelnd vorwärts drängt.

Möge Herr Hoffmann der Welt bald wieder etwas so Gediegenes, als diese Oper ist, schenken, und sein vielseitiger Geist, der als Schriftsteller ihm in kurzer Frist Ruhm verschaffte, und als Geschäftsmann (Königl. Preuß. Kammergerichtsrat in Berlin) die Achtung seiner Kollegen sichert, auch in diesem Kunstzweige thätig wirken und schaffen.

Isacco.

Oratorium von Metastasio, neu bearbeitet von Morlacchi.

(1817.)

Wenn das Höchste und Heiligste des Lebens angeregt wird, und die erhabenen Bilder und Erinnerungen der Religion die Seele durchdringen — da darf wohl der reinste Aushauch menschlichen Gefühles, die erhebende Tonkunst, nicht fehlen.

Sie, die mehr Tochter als Nachahmerin der Natur, in ihrer feierlich geheimnisreichen Sprache Andacht gebend und erzeugend, unmittelbar auf das Gemüt wirkt, und tiefer Rührung Herrscherin ist.

Wie weise umfassen die kirchlichen Gebräuche die menschliche Empfindung; das höchste Leid in schauerlich feiernder Stille, das wiedergegebene Heil mit des Tones freiem Aufschwunge zum Schöpfer.

Herrlich und erhaben ist es, für diesen Zweck seine Kräfte versuchen zu dürfen, und befriedigend könnte dem Künstler das Bewußtsein, gewirkt zu haben, genügen; aber wohl ist es ihm doch auch nicht zu verargen, wenn er das, was er mit Liebe schuf, auch dem Sinne seiner Zuhörer näher bringen möchte.

Selten erscheinend, schnell vorüberwandelnd ist das Resultat langer Anstrengung. Vergönnt mag es also sein, es gleichsam im Vorüberfluge etwas aufzuhalten, zumal wenn man glaubt, in der Behandlung des Stoffes sich anderer Mittel als die Vorgänger bedient zu haben, deren Wirkung durch nähere Bezeichnung derselben weniger zweifelhaft den Zuhörer überraschen soll.

Herr Kapellmeister Morlacchi hat Metastasios Oratorium: Isacco, Figura del Redentore, neu bearbeitet. Mit freundlich ehrendem Zutrauen hat er den Wunsch geäußert, daß ich in meines Vaterlandes Sprache das Organ sein möge, das seine Ansicht und Absicht bei der Komposition dieses Oratoriums den Hörern desselben entwickle, und mit Freude und

kunstbrüderlichem Eifer will ich es versuchen, seinem Willen zu entsprechen.

Die Masse der Hörer beurteilt sehr oft eine Arbeit bloß deshalb lieblos oder hart, weil sie nicht den Maßstab anlegt, nach dessen Verhältnissen das Werk geschrieben ist, oder nicht aus dem Gesichtspunkte es sieht, wie der Komponist, vermöge seiner Talente, Bildung, und daraus entspringenden Überzeugung und Willen, es notwendig nur sehen kann.

Im gewöhnlichen und allgemeinen Sinne ist deutsches Werk italienischem Sinne so fremd und unbehaglich, wie italienisches dem deutschen. Kunstbildung und Vertrautheit unterscheidet und liebt an jedem das in seiner Art Vorzügliche. Vollendete Wahrheit aber behauptet in allen Zonen ihre Rechte siegend über alle kritische Ansichten, die am Ende doch auch nur in einer Wahrheit sich auflösen müssen.

Wünschenswert und wahrhaft befördernd ist aber jene Kritik, die wohlwollend mit den Augen des Komponisten sehen will, es ihm aber zugleich sagt, denselben dadurch sich selbst entschleiernd und ihm sein eigenes Geheimnis enträtselnd, da jedes Wesen in der verzeihlichen und natürlichen Befangenheit des eignen Gesichts- und Fähigkeitskreises lebt.

Rühmlich und volle Anerkennung verdienend ist es schon, wenn, nach dem Kunstglauben und Bedarfe eines fremden Landes gebildet, man fühlen lernt, daß dieses nicht ausreiche auf anderm Boden. Es ist dies schon ein schöner Schritt vorwärts auf der Bahn, und man hat dabei nur die Schwierigkeit hoch zu beachten, die Form nicht für die Sache zu nehmen.

Herr Kapellmeister Morlacchi hat dieses rühmliche Streben schon in seinen letztern Arbeiten an den Tag gelegt, und bei diesem Oratorium vielleicht noch mehr im Sinne und Auge gehabt.

Die frühere Behandlung des Textes war nach seiner Ansicht auch den Forderungen früherer Zeit angemessen. Die Secco Recitativi, vielen Arien und wenigen Chöre verbreiteten eine Leere, die dem an musikalischen Reichtum gewöhnten

Ohre der jetzigen Musikwelt kaum genügen würde. Er hat also das Ganze in musikalisch bestimmtere Formen gekleidet; die Worte, außer den sich als Arien, Duetten, aussprechenden Musikstücken, nicht sowohl bloß als accompagnierte Recitative behandelt (wo Wahrheit des Ausdrucks doch noch größtenteils das Verdienst des Sängers ist), sondern er hat dieselben an eine bestimmtere musikalisch-rhythmische Deklamation gefesselt, wodurch das Ganze mehr zu einem großen, in verschiedenen Takt- und Tempoarten sich bewegenden, Musikstücke wird. Nächstdem lag ihm bestimmte Charakterzeichnung der handelnden Personen am Herzen, und sinnreich suchte er mehrern Stellen des Textes, die nur für eine Stimme berechnet waren, Stoff zu Duetten, Terzetten und Chören abzugewinnen. Ein Verfahren, was wohl lobenswert erscheinen kann in dem Gefühle des Bedürfnisses desselben, und da es Frevel gewesen wäre, eines Metastasio Dichtung mit fremden Einschiebseln zu verunstalten, welches weniger durch einige Abkürzung derselben zu befürchten war.

Hiermit glaube ich nun den Willen und die Ansicht des Komponisten ausgesprochen zu haben; und es würde mich innig freuen, wenn ich dadurch zur erhöhten Wirkung seiner Absicht beizutragen imstande war.

Der Weg zum Ziele ist breit und mannigfach gestaltet, wir haben alle Platz darauf; er ist auch steil, wohl uns, wenn wir uns alle die Hände bieten; Freude, Friede und Gedeihen der hohen Kunst seien der Erfolg! So rufe ich im Namen aller es mit ihr redlich meinenden Künstler aus.

Cherubini, Armand.

(1811).

(Bruchstücke des Briefes eines Reisenden.)

Stelle dir meine Freude vor, als ich auf meinem Durchfluge durch München am 30. Juni auf der Wirtstafel den Komödienzettel mit dem Zauberworte: „Armand“ liegen sah — und wären meine Geschäfte noch zehnmal dringender gewesen, als sie es wirklich waren, so hätte mich der Gedanke an die Aufführung dieser göttlichen Musik von dem Münchner Orchester fest gehalten, und im Vorgefühle der zu schlürfenden Wonne rief ich dem Postillon zu: „heute ist der Wasserträger! ich kann nicht reisen.“ Er sah mich verwundert an, und begriff endlich die Unmöglichkeit, weiter zu reisen, durch die überzeugenden Gründe von einem paar ihm in die Hand gedrückten Vierundzwanzigern besser, als durch eine Exklamation. — Ich war der erste im Theater, pflanzte mich voll Erwartung in die Mitte des Parterres, und harrte so begierig der Töne, von denen ich im voraus wußte, daß sie mich aufs neue erheben und begeistern würden. Dreist glaube ich behaupten zu können, daß Armand ein echt dramatisches klassisches Werk ist. Alles ist aufs Effektvollste berechnet, alle Musikstücke sind so an ihrer Stelle, daß man keins weglassen, und keins dazu thun kann. Lieblicher Reichtum von Melodie, kräftige Deklamation, und eine alles ergreifende Wahrheit in Auffassung der Situationen, ewig neu, ewig gern gesehen und erhalten. Ich habe sie so oft auf beinahe allen guten deutschen und französischen Bühnen gesehen, daß ich sehr begierig und sogar überzeugt war, hier werde man eine solche Oper mit großer Vollendung geben. Die Ouverture begann, und ließ mich das Schönste hoffen, denn wahrlich, sie wurde mit einem Feuer, einer Nettigkeit und Kraft vorgetragen, wie sie nur das Münchner Orchester zu leisten imstande ist, und jubelnd stimmte ich in den rauschenden Beifall des Parterre mit ein. (Man hat hier Trompeten zu der Ouverture gesetzt,

und ich glaube auch, daß sie im Allegro Effekt machen können, aber im Einleitungsadagio sind ohnstreitig in dem letzten allgewaltigen Crescendo die einzelnen Stöße bloß von dem Horne vorgetragen von besserer Wirkung und mehr der Steigerung des Ganzen angemessen, besonders wenn dann mit dem Schlage Edur erst die Trompeten eintreten). Das erste Terzett sah ich zu meinem Erstaunen in ein Duett verwandelt. Ich traute meinen Ohren nicht, sondern nahm mein Perspektiv zu Hilfe, und sah denn da auch, daß der Vater des Wasserträgers nicht sang. Ich kann nicht leugnen, daß mich eine gewisse Unbehaglichkeit befiel, wenn ich an das Finale des ersten Aktes dachte, ohne Baß!! — Sollte denn das Personal nicht noch einen Baßsänger zu dieser Rolle haben liefern können? — —

Das Terzett zwischen Armand, seiner Gattin und Mickely war stark gestrichen, doch entschädigte der gute Vortrag.

Das Duett zwischen Armand und Constanze wurde stellenweise vortrefflich gegeben; der Moment seines Anfangs aber ganz vergriffen; denn in dem Augenblicke wo der Wasserträger von einem kurzen Scheiden der beiden Gatten spricht, fällt die Musik ungestüm ein, und Constanze ruft, ergriffen von den ihr unerträglichen Gefühlen der Trennung, aus: „ich sollte von dir mich trennen? — ꝛc.“

Bei dem Finale des ersten Aktes war Mickelys Vater nicht sichtbar. Sollte der keinen Anteil nehmen? — und wo hält sich der alte schwache Mann auf, während dieser Scene? — Höchst unangenehm ward ich aber durch eine Verballhornung der Komposition im Finale überrascht: eine der himmlischsten Stellen wird, aus mir völlig unbegreiflichen Ursachen, ganz ihrer Wirkung beraubt.

Nachdem der Wasserträger mit Marzellinen zankt, unwillig über ihr Widerstreben ist, und sie in Thränen ausbricht, soll nach diesem Fortissimo eine Klarinette ganz allein eintreten und die Melodie: c c Es d c vortragen, worauf erst der Fagott und dann das Violoncell dazu tritt, und der Bruder, seine Schwester tröstend und bittend, zu singen anfängt. Diese

Stelle ist überall von der höchsten Wirkung. Hier bläst nicht nur die Oboe diese Stelle (durch welchen ganz andern Ton schon der Zweck des Komponisten verfehlt ist), sondern man hat auch noch ein Accompagnement dazu gesetzt. So wie auch zu den paar Noten D, die Antonio und später Mickely allein zu singen haben, noch einige Achtel in die Violine dazu gemacht wurden.

An Orten, wo es an guten Klarinettisten fehlt, ließ ich mir es noch höchstens gefallen, daß diese Stelle von der Flöte vorgetragen wird, aber daß man eine Begleitung dazu setzt, ist unerhört, und hoffe ich es von den anerkannten Einsichten des Herrn Direktors Fränzel, daß er diesen großen Mißgriff, für dessen Existenz er nichts kann, verbessern wird; und mit mir vereint, bitten gewiß alle Verehrer der Cherubinischen Muse darum.

Die sehr schwierigen Chöre im zweiten Akte gingen vortrefflich, mit Präcision und Feuer wurden sie gesungen und gespielt. Überhaupt war der zweite Akt gerundeter und lebendiger.

Im dritten Akte hatte ich wieder Gelegenheit, einige schöne Stellen, die weggelassen wurden, zu bedauern, nämlich die paar Worte der Pachterstochter: „Ach, Antonio kommt noch nicht!“ durch deren Wegbleiben die Musikstellen so planlos aufeinander stoßen. Die Schauspielerin, die diese Rolle gab, hätte, da sie doch einiges sang, wohl diese Kleinigkeit — die es auf der Scene nicht ist, — auch noch singen können.

Am auszeichnungswertesten war Herr Muck, als Wasserträger; er gab den biedern, fröhlichen, offenen Kopf, der durch das Bewußtsein einer guten That sich zu allen Wagnissen ruhig befähigt fühlt, sehr brav, und der laute Beifall des Publikums zeigt ihm das Anerkennen seiner Bemühung.

Wenn ich dir viel von dieser Oper vorgeplaudert habe, so bedenke, daß man von solchen Meisterwerken nie genug sagen kann, und daß ein so eifriger Kunstfreund, wie ich, auf deine Nachsicht rechnen darf.

Dramatisch-musikalische Notizen

über

die Darstellungen von Opern auf dem Theater zu Prag.

(1816).

I.

Donnerstag den 11. Januar zum erstenmale: Joconde oder: die Abenteurer. Eine komische Oper in drei Aufzügen, nach dem Französischen des Etienne von J. R. von Seifried. Die Musik von Nicolo Isouard.

Seit einigen Jahren fangen die Erzeugnisse der französischen Muse an, hauptsächlich das Repertoir der deutschen Bühnen zu füllen, und der Geschmack an diesen leicht dahin spielenden Wesen, die mit einer liebenswürdigen Oberflächlichkeit angenehm zu unterhalten wissen, nimmt mehr und mehr überhand. Unter den letztern Erscheinungen dieser Art scheint sich die Oper Joconde in mancher Hinsicht auszeichnen zu wollen. Der Komponist des Aschenbrödel, und so mancher andern gern gesehenen komischen Oper hat hier nebst den an ihm schon gekannten Vorzügen, einer echt heiteren Laune, Kenntnis des Theatereffekts 2c., sich auch selbst sogar hin und wieder bis zur italienischen Gesangslieblichkeit gewendet, und dadurch gewiß nicht die Zahl seiner Verehrer vermindert.

Bemerken zu müssen glaube ich, daß jeder, der die Oper kennt, über ihren Namen sich befremdet fühlen muß, nicht nur, daß das deutsche: Die Abenteurer, gar nicht das Französische: Coureurs d' aventures, richtig giebt, sondern daß Joconde zum Helden des Stückes gemacht wird, indem er doch nur eine, ins Ganze nicht bedeutender eingreifende Rolle spielt, als beinahe alle übrigen; ja an Interesse mancher nachsteht. Da wir Gelegenheit hatten, die Übersetzung mit dem Originale zu vergleichen, und manche, sie demselben näher bringende Änderung zu machen, so fiel der Verdacht weg, als ob lokale Subsistenz in Wien diese Anordnung erzeugt hätte, wo man bloß eine Arie des Grafen unübersetzt ließ, und im übrigen

dem Originale so treu geblieben ist, als die Eile, mit der gewöhnlich solche Arbeiten übernommen werden, und die schwere Beweglichkeit unsrer ernsten Sprache, im Vergleich mit dem spielenden doppelsinnigen Witze der französischen es erlaubten. — Nur das ausgezeichnete Glück, das diese Oper in Paris und Wien unter diesem Titel gemacht hat, konnte bestimmen, ihr auch denselben hier zu lassen, und durch ihn verleitet, zu dem Irrtume Gelegenheit zu geben, das Hauptinteresse auf einer Person ruhend, wie im Johann von Paris ꝛc., zu glauben, wo im Gegenteile hier mehr in dem lebendigen Ineinandergreifen des Ganzen und in den pikanten herbeigeführten Situationen die Ursache des Beifalls zu liegen scheint.

II.

Sonntag den 1. September zum erstenmale: Faust, romantische Oper in zwei Aufzügen von J. C. Bernard, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Dem Prager Theater gebührt die Ehre, dieses schöne Erzeugnis deutscher Kunstweise zuerst auf die Bühne zu bringen. Obschon im Jahre 1814 von dem Verfasser laut dem gedruckten Buche für das k. k. privilegierte Theater an der Wien bestimmt und eigens geschrieben, erlebte es doch dort keine Aufführung, und teilt dieses Schicksal mit einer großen Anzahl Werke, die für die Wiener Theater geliefert wurden, und aus hier nicht zu erörternden Gründen unbeachtet und liegen geblieben sind.

Der bekannte so reichhaltige Stoff ist von Herrn Bernard ganz abweichend von allen frühern Behandlungen desselben bearbeitet worden, und es scheint in dem Reichtum Darbietenden desselben das Eigentümliche zu liegen, daß vorzüglich alle dramatischen Bearbeitungen auf so ganz verschiedenem Wege ihren Zweck, Wirkung hervorzubringen, zu erreichen suchten; und abermals in diesem Reichtume mag auch der Grund zu finden sein, daß jede Phantasie noch größere Forderungen an das aus ihm gezogene Gebilde stellt, als bisher noch durch irgend eine Bearbeitung (für den theatralischen Gebrauch) ge-

leistet worden ist. In musikalischer Beziehung hat Herr Bernard ein schönes Feld eröffnet, und es dünkt Ref. auch, daß dieses nicht leicht in bessere Hände hätte kommen können, als eben dieses Komponisten.

Herr Spohr hat sich durch seine trefflichen Leistungen in Instrumentalkompositionen aller Art einen so achtungswerten Platz in der Kunstwelt erworben, daß gewiß jeder Künstler mit freudiger Verehrung seinen Namen nennt.

Als Opernkomponist kennt ihn zwar die Menge nicht in eben diesem Grade, doch hat er sich auch in diesem Fache mehrfältig versucht, und daher schon die Erfahrungen voraus, die man nur als Parteiloser beobachten, durch eigne Versuche sammeln kann. Das Duell um die Geliebte für das Hamburger Theater (und andere) sind Ref. am erinnerlichsten davon. Der Charakter des vorliegenden Stoffes liegt offenbar dem Geiste, der sich meistens in den Arbeiten Herrn Spohrs ausspricht, sehr nahe; und diese romantische düstre Geisterwelt entspricht recht der innern Tonwelt dieses Komponisten. Hieraus entwickelt sich also leicht das Resultat einer schönen Farbengebung des ganzen Werkes, großer theatralischer und musikalischer Effekte von vorzüglicher Lieblichkeit und Anmut in den einzelnen Teilen, und erschütternder Kraftäußerungen in den Ensembles und Chören.

Die Ausführung der einzelnen Gegenstände musikalischer Bearbeitung, als: Instrumentation und Harmonieenfülle, ist mit der ausgezeichneten Sorgfalt und Strenge gearbeitet, die man an diesem Meister gewohnt ist.

Glücklich und richtig berechnet, gehen einige Melodieen wie leise Fäden durch das Ganze, und halten es geistig zusammen. In dieser Beziehung wird die effektvolle Ouverture erst nach dem Anhören der Oper ganz verständlich, von der der Komponist selbst als Vorwort in dem gedruckten Buch Folgendes zu äußern nötig fand.

„Der Tonsetzer hat in der Ouverture Fausts innere Lebens-

zustände der Phantasie des Zuhörers durch Tonbilder anschaulich zu machen versucht."

„Im Allo vivace ist das sinnliche Leben Fausts und der Taumel der Schwelgerei in diesem bezeichnet, denn der Überdruß daran weckt das Bessere in ihm, und erzeugt Gewissensvorwürfe, die von der mächtigen Sinnlichkeit wieder betäubt werden."

„Im Largo grave ist sein endliches Ermannen, das Bestreben dem Bösen zu entsagen, und im Fugato das allmähliche Aufkeimen guter Vorsätze angedeutet. Doch bald unterliegt er neuen und stärkern Lockungen der Sinnlichkeit — tempo primo — und überläßt sich, von der betrügerischen Macht des Bösen verblendet, mehr als je den ungezügelten Lüsten."

Versuch eines Entwurfes,

den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen.

Einleitende Bemerkungen.

Die italienische Oper hat ihre feststehenden Figuren und Gesangsfächer für Opera seria und buffa. Die französische desgleichen. Von einer deutschen Operngesellschaft aber verlangt man, nebst dem ihr Eigentümlichen, auch die Vereinigung alles Obigen, da die Werke der beiden genannten Nationen in Übersetzungen auf die deutsche Bühne gebracht werden.

Hieraus folgt ein mehrzähligeres, vielseitigeres, und daher schwer bis zu einem gewissen vollkommenen Grade zusammen zu bringendes Personale.

Bei der Wahl desselben ist besonders darauf zu sehen, daß die Individualität der Mitglieder sich zu vielseitiger Benutzung darbiete. Man kann ein schönes Talent besitzen, und doch

wenig brauchbar sein, welches sich bei einigen sonst sehr achtbaren Künstlern bewährt.

Die Bemerkung benimmt überdies den Verdiensten und der Brauchbarkeit dieser Mitglieder nichts von ihrem Werte, sondern soll bloß die Notwendigkeit darthun, das Opernpersonale auf einen gerechten Forderungen gemäßen Stand zu bringen.

Notwendige Individuen.	Deren Fach und Benutzung.
1) Eine erste Sängerin.	Zu Gesangspartien, wo im gewöhnlichen Sinne des Wortes der Gesang das Vorherrschende ist.
2) Eine erste Sängerin.	Zu Charakterrollen, Männerrollen, Medea, Athalia, Iphigenia, Sextus, Sargino, auch mehr deklamator. Aufgaben.
3) Eine erste Sängerin.	Für das naive muntre Fach. Savoyarde, Aschenbrödel, Zerline, Aline 2c.
4) Eine Sängerin.	Zu Anstands-, Mütter-, und auch komischen Rollen.
5) Eine Sängerin.	Minder bedeutende Rollen, Vertraute 2c.
6) Ein erster Tenorist.	Zu ersten Liebhabern, Jugendhelden.
7) Ein zweiter Tenorist.	Zu dergleichen in geringerem Grade.
8) Ein Tenorist.	Zu sogenannten Spielrollen, hauptsächlich bei französischen Opern. Joh. v. Paris, flüchtige Bedientenrollen 2c.
9) Tenor buffon.	— —

Notwendige Individuen.	Deren Fach und Benutzung.
10) Ein erster Bassist.	Zu ernsten Singrollen, Herzogin Camilla, Mafferu, Sarastro.
11) Ein erster Bassist.	Zu mehr Charakterrollen. Seneschall, Blaubart, Moritz in Helene &c., wo das Spiel vorherrschend.
12) Ein Bassist.	Zu Nebenrollen, komischen oder beschränktern Charaktern.
13) Ein Sänger.	Zu niedrig komischen Rollen.

Die bereits vorhandenen Mitglieder sind teils Anfänger, teils werden sie vorzugsweise und zu viel zum Schauspiele benutzt, um gehörig ihr Talent zum Gesange ausbilden zu können.

Aus diesem Verzeichnisse ergiebt sich, daß zwar schon vielerlei Hilfsmittel zum Ausfüllen und Ergänzen da sind, aber doch die eigentlich eine Oper begründenden Hauptteile gänzlich fehlen.

Diese Vermischung ist, wenige Fälle ausgenommen, schädlich, weil erstens häufiger Gebrauch der zum Sprechen notwendigen Stimmorgane der Ausbildung der zum Gesange anzuwendenden gänzlich im Wege steht (weshalb es, wie im Italienischen, eine große Erleichterung ist, eine ganze Oper hindurch zu singen), und zweitens der dadurch sich kreuzende Geschäftsgang alle dazu erforderliche Zeit und Kraft raubt.

Die letztern Gründe müssen mich auch veranlassen, auf eine bestimmte Trennung der deutschen und italienischen Operngesellschaft, in deren Grundprinzipien und Bestimmungen nämlich, anzutragen. Einzelne Fälle zur Vervollständigung der einen oder der andern Gattung natürlich ausgenommen.

Vorstehendes Verzeichnis erschöpft keineswegs die höchsten Forderungen von dem Bestande eines deutschen Opernpersonales,

und ist nur das unumgänglich Nötige, um eine dergleichen Gesellschaft zu konstruieren, denn den vorhandenen Fähigkeiten gemäß die Wahl der auszuführenden Opern zu bemessen, ist die Sache desjenigen, der die Leitung derselben hat.

Durchaus notwendig und zu engagieren sind demnach No. 1. 2. 3. 6. 10.

Bei No. 1. tritt der Fall ein (wie bei den meisten) daß erst von Michaelis an in einem Jahre auf deren Besitz zu hoffen ist. Dieser Zeitraum muß durch das Engagement einer zweiten ersten Sängerin, die früher zu haben, und sodann auch beizubehalten wäre, ausgefüllt werden.

In dieser Beziehung und noch auf 3. 6. 10. sind nicht nur Korrespondenz mit allen Talenten, die man für würdig der hiesigen Kunstanstalt hielte, angeknüpft, sondern auch zu genauerer und bestimmterer Kenntnis und Beurteilung derselben die Gastdarstellungen überhaupt gewählt und festgesetzt worden, da Zeit und Zufälle leicht dem Talent sowohl vorteilhafte als nachteilige Richtung in kurzem geben können.

Zu Erlangung ausgezeichneter Subjekte gehört auch glücklicher Zufall, und die Macht, denselben festzuhalten, wo er sich zeigt. Die vorzüglichen Künstler sind so selten, und von allen Seiten so gesucht, daß meist nur eine schnelle bestimmte Entscheidung sie gewinnen kann.

Die notwendig gewordene Aufstellung eines eigenen Chores bringt auch die Anstellung eines Musikmeisters oder Korrepetitors für denselben sowohl als für die weniger musik. Mitglieder der Oper mit sich, wie dies bei allen, selbst den kleinsten, Theatern der Fall ist.

Ein stehender Theaterchor wird insofern von großem Gewinne sein, daß erstens durch gehörige Anleitung und stetes Üben ein Ensemblespiel hervorgebracht werden wird, das der größten Wirkungen fähig ist, und zweitens und hauptsächlich, daß auch hieraus eine förmliche Pflanzschule entspringt, deren hervorstechende Talente man weiter befördert und bildet.

Zur vollständigen Erreichung dieses Zweckes wäre, nächst

dem Singemeister, ein Tanzmeister notwendig, der, ohne Ausnahme, alle in den ersten Elementen des theatralischen und mimischen Tanzes zu Ausschmückung einzelner Scenen, und zu wirkungsvollen Gruppierungen unterrichtete. Diesem könnten auch Kinder zum Tanzunterrichte gegeben werden, deren Anzahl sich alle drei Jahre erneute, und zwar in dem Maße, daß die Eltern sich verpflichten, ihre Kinder für den zu genießenden Unterricht die ersten drei Jahre unentgeltlich beim Theater figurieren zu lassen, die nächsten drei Jahre aber gegen ein bestimmtes geringes Quantum. Die im nächsten Termine Eintretenden würden dann die später Abgehenden wieder in gleichem Maße ersetzen, somit immer die Hälfte unentgeltlich benutzt werden können.

Dresden den 24. Mai 1817.

Dramatisch musikalische Notizen

als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern.*)

(1817—1820).

An die kunstliebenden Bewohner Dresdens.

Indem die Bewohner Dresdens durch die huldvolle Vorsorge und bewährte Kunstliebe ihres erhabenen Monarchen, vermöge der vor sich gehenden Gründung einer deutschen Opernanstalt, eine schöne Bereicherung ihres Lebensgenusses erhalten sollen, scheint es dem Gedeihen der Sache zuträglich,

---

*) Wenn hier auch Webers Aufzeichnungen (sowie schon bei einigen der frühern Artikel) einzelne Opern, die heute bereits vom Repertoire der deutschen Bühnen verschwunden sind, zum Gegenstand der Besprechung haben, so glaubte ich diese Serie doch möglichst vollständig in die vorliegende Sammlung aufnehmen zu müssen, da sie, ganz abgesehen von ihrem sonstigen Werte, ein klares Bild des Opernlebens der damaligen Zeit giebt.

ja vielleicht notwendig, daß derjenige, dem die Pflege und Leitung des Ganzen für jetzt übertragen ist, die Art, Weise und Bedingung zu bezeichnen sucht, unter welcher ein solches Unternehmen ins Leben treten kann.

Es tritt des Menschen Herzen das näher, was es gründen, wachsen und fortschreiten sehen kann. Es wird ihm das lieber und werter, was es auch in seinen Teilen und Bau beobachten lernt; und was soll ihn zunächst freundlicher ansprechen, als das Treiben und Wirken der Kunst: das schöne Erzeugnis des erhöhten Lebens, zu dem jeder einzelne im Volke eine unsichtbar mitwirkende Triebfeder ist, und sich auch als solche gewiß fühlt.

Es ist daher sogar den Verwaltern des ihnen anvertrauten öffentlichen Kunstschatzes Pflicht, dem Publikum zu sagen, was es zu erwarten und zu hoffen habe, und inwiefern man auf freundliche Aufnahme und Nachsicht von seiner Seite rechnen müsse.

Leicht und schnell sind große Erwartungen erregt, schwer ist es, vermöge der Natur der Sache, selbst nur gerechte Forderungen zu befriedigen.

Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen, als die der Deutschen. In gewisser Hinsicht nämlich. — Der Italiener und Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller Übrigen wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend an sich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen.

Hieraus folgt, nach der Ansicht des Verfassers, daß die Aufstellung eines schönen Ensembles die erste Notwendigkeit ist.

Hat eine Kunstdarstellung es erreicht, in ihrem Erscheinen nichts Störendes mitgebracht zu haben, so hat sie schon etwas

Verdienstliches — das Gefühl der Einheit — bewirkt. Dieses ist durch Eifer, Liebe zur Sache und richtige Benutzung der dabei beschäftigten Kräfte zu erreichen.

Schmuck, Glanz und Enthusiasmus werden einer Kunstanstalt nur durch ausgezeichnete hohe Talente verliehen. Diese sind in der ganzen Welt selten. Bewahrt und festgehalten wo sie sind, sind nur die Zeit, und der Segen, der jedem menschlichen Beginnen allein Gedeihen bringen kann, imstande, diese in der Folge zu verschaffen. Wenn daher jetzt von Eröffnung der deutschen Opernvorstellungen die Rede ist, so können solche nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers eines teils betrachtet werden, anderteils als Mittel, fremde Talente, darin erscheinend, würdigen und kennen zu lernen; und endlich als eröffnete Laufbahn zur weitern Kunstbildung.

Was mit den schon vorhandenen Mitteln geleistet werden soll, empfehle ich der freundlich nachsichtsvollen Güte des richtenden Publikums. Durch die spätere Bereicherung des Personales wird nicht nur manches schon gegenwärtige Vorzügliche, zweckmäßig an seinen Platz gestellt, im vorteilhaftesten Lichte erscheinen, sondern überhaupt dann erst ein planmäßiger Gang in Hinsicht der Wahl der Opern und deren abwechselnder Folge, sich auf Musikgattung und scenische Tendenz beziehend — eintreten können, der dem Publikum das Beste aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer wiederzugeben suchen soll.

Um die Anschaulichkeit dieses Willens den Kunstfreunden näher zu bringen, hoffe ich durch nachfolgende Notizen, die jedesmal dem Erscheinen einer neuen Oper vorangehen werden, wenigstens mein Verlangen an den Tag zu legen, das Gute soweit zu fördern, als meine Kräfte es erlauben, und möge mir dabei der Wunsch nicht verargt werden, dies nicht gemißdeutet, sondern mit Liebe aufgenommen zu sehen.

Dresden, den 27. Januar 1817.

1.

— — Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der Gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz Ausgebildeten angenehm. — —

Goethe.

— — Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. Diese muß die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie, will sie ihre Vorschrift empfangen. Jetzt aber herrscht das Bedürfnis und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fröhnen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und, aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie vor dem lärmenden Markte des Jahrhunderts.

Schiller.

Diese trefflichen Worte Goethes und Schillers mögen hier zur Einleitung dienen, und es wird zugleich der Leser — auf dessen Nachsicht ich bei meinen Versuchen rechne — es mir nicht verdenken, wenn ich hinter den Äußerungen großer Männer zugleich eine Art von Schutzwehr bei meinem neuen, etwas gewagten, Unternehmen suche. Ich fühle mich zu demselben durch die Stelle, auf der ich stehe, aufgefordert, indem die schöne Pflicht auf mir ruht, durch die freundlichen Leistungen der Kunst auf die Gemüter und den Geschmack des Publikums zu wirken.

Die schöne Zeit, wo die Segnungen der allgemeinen, dauernden Ruhe jeden Menschen befeuerten und aufmunterten, seine freien Stunden den schönen Künsten und Wissenschaften zu widmen, wo die Erscheinung eines neuen Kunstwerkes das Gespräch des Tages und aller geselligen Kreise war, wo jedermann — nicht von stürmischen Anregungen von außen gedrängt — sich frei und gern mit dem Höhern des Lebens beschäftigte, als Bedürfnis einer fühlenden Seele und Nahrung

des Geistes; — diese schöne Zeit war uns lange geraubt, und dadurch natürlich auch die notwendig teilnehmende Aufmerksamkeit des Publikums auf die Erzeugnisse der Kunst.

Ein wahrhaft gutes Werk bewährt freilich in der Länge der Zeit seine Vorzüge, und weiß sich die Teilnahme der Menge zu verschaffen, indem es endlich durch wiederholte Anklänge zum Gemüte spricht. Ganz anders ist aber doch die Wirkung, wenn das Gemüt schon gleichsam vorbereitet auf den Genuß ist, der seiner wartet.

Es ist mit allen Verhältnissen im Leben so. Sucht nicht jeder, in den Kreis einer Gesellschaft von einem schon geachteten Teile derselben eingeführt zu werden, während dieser durch einige bezeichnende Worte das Wesen seines Eingeführten der Gesellschaft kenntlich zu machen sucht? Von der Geburt bis zum Tode haben wir Patenstelle vertretende Freunde.

Es sei also auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erscheinen demjenigen zu empfehlen, dessen Dienst, dessen Erheiterung, dessen Bildung sie geweiht sind.

Ich habe dabei freilich mich vorzüglich vor einer gefährlichen Klippe zu hüten: nämlich davor, daß — indem ich die ihn vorzüglich bezeichnenden Eigentümlichkeiten, den Kunstlebenslauf und Charakter meines Pfleglings und dessen Schöpfers berichte, nicht etwa das, was bloß einen G e s i c h t s p u n k t z u r r i c h t i g e r n B e u r t e i l u n g d e s s e l b e n aufstellen soll, schon als ein vorgegriffenes Urteil über ihn erscheine. Dies hieße die schönsten und heiligsten Rechte der Volksstimme verletzen.

Indem ich die Gefahr kenne, glaube ich sie auch schon halb überstanden zu haben, und mein Streben, die Klippe zu umgehen, wird es beweisen.

Dessenungeachtet halte ich es für notwendig, auch hier auf Nachsicht für den Eifer zu rechnen, der mich vielleicht zuweilen für die gute Sache zu weit führen möchte; indem auch hier nur der Enthusiasmus, der den Künstler belebt, und den er

so gern aller Welt einzuflößen wünschte, mich zuweilen über die Grenzen des trockenen Berichts leiten könnte.

Vor allem wird mir eine heilige Wahrheitsliebe das erste Gesetz sein; sie ist die strengste Pflicht vor dem Richterstuhle des Publikums. Ich werde die frühern Schicksale der erscheinenden Werke nicht mit Stillschweigen übergehen, ohne dabei für ihr künftiges besorgt zu sein. Nicht jede Pflanze gedeiht in jedem Boden. Was ihr in einem Klima Blüten und Schönheit schenkt, kann ihr im andern verderblich werden. Eine sorgfältige Pflege wird wenigstens Mißgestalten verhüten, und in dem Streben zum Guten sollen mich auch einseitige Meinungen einzelner, die ohne ein eigenes Urteil zu besitzen, nur vergleichungsweise zu richten imstande sind, nicht irre machen, denn die Erfahrung hat gelehrt, daß die Gesamtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sei.

2.

Donnerstag den 30. Januar 1817 erscheint zum erstenmale auf unserer Bühne die Oper: Jakob und seine Söhne in Ägypten, nach dem Französischen des Alex. Duval. Musik von Méhul.

Méhul behauptet ohnstreitig, nächst Cherubini, den ersten Rang unter den Komponisten, die auf ihrer künstlerischen Laufbahn in Frankreich sich vorzugsweise entwickelten und bildeten, und durch die Wahrheit ihrer Leistungen endlich ein Eigentum aller Nationen wurden. Wenn vielleicht Cherubini noch für genialer zu halten ist, so tritt dagegen bei Méhul mehr Besonnenheit, die weiseste Berechnung und Anwendung seiner Mittel und eine gewisse gediegene Klarheit hervor, die deutlich das angelegentliche Studium der ältesten italienischen Meister und vorzugsweise der Gluckschen dramatischen Schöpfungen beurkundet.

Große dramatische Wahrheit und lebendiges Fortschreiten ohne zweckwidrige Wiederholungen, die Erreichung großer Effekte mit den oft einfachsten Mitteln, und eine Ökonomie

der Instrumentation, die gerade nur das giebt, was durchaus notwendig ist, sind ihn vorzüglich bezeichnende Eigenschaften.

Von seinen Hymnen und Liedern sind in der Revolutionszeit viele ins Volk übergegangen, und namentlich schreibt man ihm die Marseiller Hymne zu. Von einigen zwanzig Opern die er geliefert, haben hauptsächlich Euphrosine (zuerst 1791 in Paris gegeben), Adrien, Ariodant, une Folie, Helene, Joseph, und die Blinden von Toledo seinen Ruf begründet, und ihn als Meister der Kunst in den verschiedensten Musikgattungen bewährt. Enthusiasmus erregte auch besonders seine Ouverture du jeune Henri, obwohl diese Oper selbst ganz durchfiel, und nur die Ouverture viele Tage nacheinander allein, und jedesmal da Capo gerufen, gegeben werden durfte. In Deutschland haben sich beinahe alle oben benannten Werke verbreitet; am wenigsten Adrien und Ariodant, am meisten une Folie, unter dem Titel: Je toller je besser, oder: die beiden Füchse, überall mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen, dann Helene und die Blinden von Toledo, neuestens aber die Oper Joseph, oder Jakob und seine Söhne in Ägypten; die uns hier zunächst angeht.

Wer die leichtfertige Lieblichkeit, das fröhliche volkseigene Aufjauchzen und den durchaus heiter gaukelnden Sinn in der Musik zu une Folie kennt und achten gelernt hat, wird mit Recht die Vielseitigkeit des Geistes und Gefühls dieses Meisters bewundern, wenn er Joseph hört.

Ein wahrhaft patriarchalisches Leben und Farbengebung erscheint hier mit echt kindlich rein frommem Sinne gepaart. Haltung der Charaktere und erschütternde Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdruckes ist unverkennbar mit großer Meisterschaft, Theaterkenntnis und klarer Anschauung des dem Ganzen Notwendigen gegeben.

Aller unnötige Klingklang und Flitterstatt ist hier vom Komponisten verschmäht; die Wahrheit war sein Streben, und schöne, rührende Melodieen führte ihm sein Genius zu.

Die Anzeige ist der Verf. noch den Zuhörern schuldig, daß der Schluß der Oper mit dem kurzen Sologesange des Josephs und darauffolgendem Chore, vom Hrn. Musikdirektor Fränzel in München, ganz dem Geiste Méhuls sich anschmiegend, dazu komponiert ist. Der Verf. ist ein erklärter Widersacher aller Einschiebsel, Weglassungen und sonstigen Verstümmelungen des Originalwerkes, und wird darüber später öfter Gelegenheit haben, sich auszusprechen. Wenn er es aber hier erduldsam findet, so liegt dieses in einer lokalen Kunsteigenheit aller französischen Opern, deren Schlußchöre, durchaus beinahe, bedeutungslos sind, weil der rege Sinn des Franzosen, nach Lösung des Knotens, gleich alles unbedeutend finden und, es nicht beachtend, fortstürmen heißt. Der Deutsche läßt sich gern noch in den erzeugten angenehmen Gefühlen wiegen, und folgt teilnehmend dem Darlegen derselben von den ihm lieb gewordenen Charakteren auf der Bühne. Die Rücksicht also, daß die Oper wirklich durch diesen Zusatz gewonnen habe, und die geringere, daß sie so in ganz Deutschland gegeben wird, bewogen ihn, es in dieser Gestalt zu lassen.

Méhul privatisiert jetzt, seit der Auflösung des Nationalinstituts und Musikkonservatoriums, wo er Mitglied und Professor war, in Paris, und arbeitet dem Vernehmen nach an einer großen Oper.

3.

Dienstag den 18. Februar 1817 zum erstenmale: Das Hausgesinde, Oper in 1 Akte, nach dem Französischen, mit Musik von Fischer. — Ein heiteres Spiel, allen Freunden fröhlichen Scherzes und der dem Vergnügen bestimmten Zeit, die es beschließt, gewidmet. So lokal in der Regel die Volksposse im allgemeinen ist, und nur durch heimatlich vertraute Figuren und Charaktere wirkt, mit denen sich, wenn auch nicht angeborene, doch anerzogene Begriffe vom Burlesken und Lachen Erregenden verbinden, — woher es auch kommt,

daß jedes Volk den in einer komischen Person ausgesprochenen Repräsentanten seiner launigen und lächerlichen Seite hat, — so haben sich doch zuweilen einzelne dergleichen Gestalten von einer Nationalbühne auf die andere verpflanzt, und sind durch die Bearbeitung mehr oder weniger nationalisiert und dem im Volke wohnenden Begriffe von Komik näher gebracht worden. — Selten ist dies ganz gelungen, meistens war, zum Wohlgefallen daran, kritische Berücksichtigung und Erkenntnis des jedem Volke Eigentümlichen notwendig, und dadurch schon und nur für Wenigere ganz von Wirkung und Verständlichkeit. Um den Falstaff, John Bull der Engländer, den Harlekin (ja nicht mit dem deutschen Hanswurst zu verwechseln) und den Policinello der Italiener ꝛc. ganz zu genießen, gehört Vertraulichkeit mit Nationalcharakter dazu. — Seit 20 Jahren und länger ist durch das Talent eines trefflichen Komikers (Brunet in Paris) ein eigener Charakter, unter dem Namen: Jocrisse, in Frankreich zum Lieblinge aller Lachlustigen geworden. Im Théâtre des Variétés war und ist er die stehende Hauptfigur, um die sich das Ganze dreht, und die, in hundertfältige Beziehungen gebracht, in ebensoviel Stücken das Publikum ergötzt. — In einzelnen Teilen Deutschlands zeigen sich ähnliche komische, gleichbleibende Gestalten, und was ehemals der Hanswurst (namentlich der berühmte Prechhausen) in ganz Deutschland war und wirkte, spricht sich nur noch in Wien im Kasperl, und in Bayern im Lipperl aus. — Dummheit und Tölpelhaftigkeit, mit einem gewissen Grade von desto pikanter erscheinendem Naturwitze, der an jeder Sache die lächerliche Seite auf die oft unerwartetste Weise hervortreten heißt, sind beinahe bei allen Völkern die Grundzüge ihrer komischen Personen. — Von den unzähligen Abenteuern des Jocrisse, die ihn sogar endlich (1809) in die Hölle brachten, ist meines Wissens nur vorliegendes Hausgesinde, nach le désespoir de Jocrisse bearbeitet, auf die deutsche Bühne gebracht worden. Zunächst in Wien von dem bekannten Komiker Hasenhuth, der, unter dem Namen des Taddädls, sich

selbst einen höchst komischen Charakter schuf, (besonders in Absicht auf Ton, durch das fistulierende Sprechen und Schnarren in den höchsten Tönen) — und dann, auf etwas andere Weise gemodelt, von dem ehemals in Berlin angestellten Komiker Wurm. — In Wien wurde an die Stelle des, da natürlich wirkungslosen, französischen Vaudeville eine neue Musik geschrieben, von dem, zuletzt bei dem Wiedner Theater als Kompositeur angestellten, talentvollen jungen Manne, Herrn Fischer, der leider in der Blüte seiner Jahre vor kurzem starb, und schöne Früchte in der Folge versprochen hätte, indem er eine Mannigfaltigkeit lieblicher Melodieen mit Laune und gründlichen Kenntnissen verband. Außer einer Menge von eingelegten Musikstücken in andere Opern, nach der leidigen Willkür in Wien, machten besonders von ihm die beiden Opern: Die Festung an der Elbe, in 3 Akten, und die Verwandlungen, in 1 Akte, ausgezeichnetes Glück, und beweisen sein Talent. — Auch vorliegender Oper ist ihr Verdienstliches nicht abzusprechen, und was das Ganze betrifft, kann man von ihr auch nur ihre Wirkung im Ganzen hoffen, da Laune des Augenblicks und heitere Stimmung des Gebers und Empfängers die Hauptsache dabei thun, der Zergliederer seiner Freude überall zu kurz kommt, und sich überhaupt von dieser Gattung nichts Besseres sagen läßt, als was Millin in seinem Magazin encyclopédique bei Gelegenheit des Jocrisse corrigé sagt: „Ils font rire, c'est tout ce qu'il y a de mieux à en dire."

4.

Montag den 24. Februar zum erstenmale: Fanchon, das Leiermädchen, nach dem Französischen, von Kotzebue bearbeitet. Musik von Himmel. Die Anwesenheit der Mlle. Lindner aus Kassel, die die Rolle der Fanchon als Gastrolle geben wird, ist die Veranlassung des Erscheinens dieser in einem großen Teile Deutschlands beliebten Oper, die als Vaudeville eine Zeitlang der Drehpunkt der Pariser Aufmerk-

samkeit war, und in vielen Parodieen den Anteil bewies, den das Publikum an ihr nahm.

Kotzebue bearbeitete sie zunächst für das Berliner Theater, und Himmel schuf eine neue Musik in gleicher Beziehung dazu.

Friedrich Heinrich Himmel, 1765 zu Treuenbrietzen geboren, hat eine Art von näherem Anspruche auf die Teilnahme der Dresdner Musikfreunde dadurch, daß er seine eigentlichen Kunststudien bei unserm trefflichen Naumann machte, und diesem jene Harmoniekenntnis, fließende Stimmenführung und Gewandtheit der Instrumentation verdankt, die seinen lieblichen Leistungen den Reiz einer gewissen Gediegenheit und Gewandtheit geben. Sein lebenslustiger, heiterer Sinn, frohe Laune und Hang zum Lebensgenusse, ließen ihm nicht Zeit, in die tiefsten Geheimnisse der Kunst zu dringen, die, ohne reifes, anhaltend strebendes Forschen, selbst dem von der Natur begünstigten Genius sich nicht erschließen; denn wahrhaft Großes zu leisten, ist nur dem in sich ganz gesammelten und abgeschlossenen Gemüte möglich.

Himmel verdankt daher auch seinen Ruf größtenteils seinen herzlichen, sinnigen Liedern, der Komposition von Tiedges Urania, und der Oper Fanchon. In diesen einzelnen Lichtstrahlen seines schönen Talentes entfaltet sich ein großer Zauber italienischer Lieblichkeit mit deutscher Vollendung in der Form; jedes dieser Musikstücke scheint, wie die Spitze eines frohen Augenblicks, ein künstlerischer Champagnermoment. Die Vorliebe und Hinneigung zu dem Sentimentalen ist vorherrschend, und Himmel hat in dieser Gattung Sachen geliefert, die gewiß unter das Vorzüglichste gehören. Fanchon ist ein solcher Blütenstrauß, in den verschiedensten Farben der Laune und des Gefühls spielend, ein Schmetterlingsgaukeln im Kunstgarten. Versetzt in den eleganteften Zirkel des üppigen Paris, wird jedes Musikstück zum vorüberfliegenden Witz, Scherz, oder zur sonstigen Betonung erhöhten Gefühles.

Ausgeführte größere Musikstücke lagen außer dem Kreise dieser dem Vaudeville nachgebildeten Oper, oder eigentlichem

Liederspiels. Sein ausgezeichnetes Glück verdankt es hauptsächlich dem genauen Anschmiegen an die Individualität der vorzüglichsten Künstler, die (1803) die Berliner Bühne schmückten, wo jeder einzelne Charakter nach dem schon vorhandenen gezeichnet schien. Die hieraus entspringende treffliche, durchaus abgerundete Darstellung, und die Leichtigkeit, mit der jeder Zuhörer sich diese Musik aneignen konnte, mußte es für eine Zeit zum Lieblingskinde des Publikums machen, und stets wird es, mit diesem Maßstabe gemessen, eine ungemein liebliche Erscheinung in der Theaterwelt sein.

Von größern Arbeiten hat Himmels Vasco di Gama und seine Trauerkantate auf den Tod Friedrich Wilhelms II. am meisten in der Welt gewirkt. Weniger gefiel eine spätere Oper: Die Sylphen (1807), und gänzlich mißfiel sein letztes Werk: Der Kobold, für das Wiedner Theater in Wien geschrieben. Als Klavierspieler hatte Himmel einen außerordentlichen Zauber im Anschlage und eine Süßigkeit des Vortrages, der ohne eigentliche große Virtuosität allgemein entzückte. Er starb vor zwei Jahren als königl. preuß. Kapellmeister, und mit Recht können alle Freunde lieblichen, gefühlvollen Gesanges ihn beklagen.

5.

Bei der Anzeige der, Dienstag den 22. April 1817, zum erstenmale auf unserer Bühne erscheinenden Oper: Helena, nach dem Französischen des Bouilly, von Treischke, Musik von Méhul, — habe ich bloß, auf die von mir in den letzten Januarblättern dieser Zeitung bei Gelegenheit der Oper: Jakob und seine Söhne, versuchte Bezeichnung der Eigentümlichkeiten dieses trefflichen Meisters zurückweisend, noch zu bemerken: daß Helena um fünf Jahre früher als Jakob und seine Söhne geschrieben wurde, und uns heiteres, ländliches Leben mit dem schön eingeflochtenen Gegensatze leidenschaftlicher Erregung und Charaktere zu vernehmen giebt.

Obwohl in ganz anderer Gattung und Kolorit, wird doch dem aufmerksamen Hörer auch hier wieder das sich selbst treu Bleibende und Selbständige des Komponisten unverkennbar sein.

Dem musikalischen Gastrechte zufolge, das dem Fremdlinge gern vergönnt, alle Mittel zur größern Entfaltung seines Talentes anzuwenden und zu benutzen — werden Herr und Madame Weixelbaum, die die Rollen des Constantin und der Helena geben, eine Kavatine, ein Duett und eine Arie von italienischen Meistern einlegen. Dieses anzuzeigen, fordert die Achtung, die dem Schöpfer eines Kunstwerkes gebührt, zur richtigen Beurteilung desselben.

Nicht überflüssig dünkt es mir, bei dieser Gelegenheit wiederholt ins Gedächtnis zurückzurufen: daß wir die Ehre, eine deutsche Operngesellschaft genannt zu werden, in diesem Augenblicke noch ablehnen müssen, und daß alle Vorstellungen in dieser Beziehung nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers (aber ja nicht als ein schon wirklich existierender) betrachtet werden müssen, die uns Mittel geben, fremde Talente würdigen und zu späterer Benutzung kennen zu lernen, und als eröffnete Laufbahn zur weiteren Kunstbildung der schon vorhandenen.

Nur die Zeit bringt Rosen.

6.

Sonnabend den 3. Mai zum erstenmale: Johann von Paris, Oper in zwei Aufzügen, nach dem Französischen des St. Just, mit Musik von Boieldieu.

Die Gattung, welcher diese Oper angehört, hat sich seit einem Jahrzehnt und drüber in Frankreich gebildet, und von da auch über Deutschland verbreitet. Man hat sie mit der Benennung von Konversationsopern zu bezeichnen gesucht, da sie meist ohne Rücksicht auf ihre historischen Beziehungen — durch welche sie uns zuweilen sehr fern gerückt werden, —

doch nur das eigentliche Geselligkeitsleben der jetzigen, oder vielmehr zunächst der französischen, Welt enthalten.

Sie sind die musikalischen Schwestern der französischen Lustspiele, und geben uns, wie diese, das an jener Nation Liebenswürdigste. Heitere Laune, spielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt, sind diesen Opern eigentümlich und durch den Geschmack der Nation so zur Hauptsache erhoben, daß man (wie bei ihren Lustspielen) eine sehr große Zahl derselben nennen könnte, die sich in Hinsicht der Art der Erfindung, in Zuschnitt, Behandlung und Charakterzeichnung beinahe völlig gleichen, und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials voneinander unterschieden und anziehend werden können.

Sie treten, im Gegensatze des dem deutschen und italienischen Gemüte eigenen tiefern leidenschaftlichen Gefühls, als Repräsentanten des Verstandes und Witzes auf. Namentlich und hauptsächlich in musikalischer Hinsicht. So wie der deutschen innigen Phantasie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, sie aufzuregen, um in herrlichen Massen ein Tongemälde auszuführen, — der glühenden italienischen oft das einzelne Wort Liebe, Hoffnung &c. dasselbe erzeugt, (was dann auch allenfalls wieder, dieser Worte entkleidet, doch noch als sprechendes Seelenbild allein durch sich bestehen würde, wie die höhere Instrumentalmusik z. B.) — so ist es der französischen Musik eigen, nur meist durch das Wort allein Wert zu haben, da sie, ihrer Natur und Nationalität nach, witzig ist.

Den ausgezeichneten Meistern der Kunst bleibt es vorbehalten, diese Gattungen von einzelnen Nationalcharaktern zu erschaffen, einander zu nähern, zu verschmelzen, und so der Welt angehörig zu machen. Unter diesen wenigen möchte Boieldieu wohl fast den ersten Rang unter den jetzt in Frankreich lebenden Komponisten behaupten; wenn gleich der Beifall des Publikums ihm Isouard an die Seite setzt. Beiden sind

herrliche Talente verliehen, aber Boieldieu wird durch seinen fließenden, schön geführten Gesang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke, wie des Ganzen, durch die treffliche, sorgsame Instrumentierung, und die Korrektheit, die, den Meister bezeichnend, allein Anspruch auf Dauer und klassisches Leben in der Kunstwelt giebt — immer weit allen seinen Mitbewerbern vorgehen.

Wenn er darin Méhul gleich zu achten ist, so zieht ihn anderenteils seine Neigung mehr zu heiteren italienischen Formen, und er stellt das Musikalisch-Melodische höher, ohne der Wahrheit des Wortausdruckes deshalb etwas zu vergeben.

Dieser charakteristische Zug seiner Kunstschöpfungen ist ein doppelt großer Beweis seines selbständigen Talentes, da er, als Verehrer Cherubinis, den größten Teil seiner Studien bei diesem Meister gemacht haben soll.

Die ersten Grundlagen erhielt er von Broche, dem Organisten der Domkirche seiner Vaterstadt Rouen, wo er um das Jahr 1770 geboren wurde.

In den 90er Jahren kam er nach Paris, erhielt die Stelle als Lehrer des Pianofortes am Konservatorium der Musik, und zog bald die Aufmerksamkeit des Publikums durch mehrere gelungene theatralische Werke und eine Anzahl vielgesungener und beliebt gewordener Romanzen auf sich.

Von 10 bis 12 Opern die in diese Epoche fallen, haben sich in Deutschland am meisten verbreitet — Ma Tante Aurore und Le Calife de Bagdad. 1813 wurde er in Petersburg zum kaiserl. Kapellmeister ernannt, ist aber seitdem wieder nach Paris zurückgekehrt.

Das bedeutendste Aufsehen machte sein Johann von Paris, der überall Verehrer fand, und dessen Erscheinen auf unserer Bühne wir der trefflichen Künstlerin Mad. Grünbaum, geborne Müller, erster Sängerin des Ständischen Theaters zu Prag, die die Prinzessin von Navarra als Gastrolle geben wird, zu verdanken haben.

Neuerdings gefielen von Boieldieu: Le nouveau Seigneur

de Village und neuestens sein Fête de Village voisin. Eine große Oper: Isaure de France, und eine komische: Le Chaperon rouge, von ihm, werden jetzt auf der Pariser Bühne erwartet.

Als Instrumentalkomponisten kennt man ihn durch verschiedene Sonaten, Konzerte ꝛc. für Pianoforte und Harfe, die aber seinem Verdienste eben keinen namhaften Zuwachs zu verschaffen imstande sind, das sich um so erfreulicher für das Dramatische entfaltet hat.

7.

Sonntag den 11. Mai zum erstenmale: Das Lotterielos, Oper in 1 Akte, nach dem Französischen, mit Musik von Nicolo Isouard.

Diesen Lieblingskomponisten der jetzigen französischen Musikwelt, der sich, Familienverhältnisse halber, früher meistens bloß Nicolo de Malte nannte — habe ich nicht das Vergnügen zum erstenmale dem hiesigen Publikum vorzuführen, indem seine erste Oper: L'avviso ai maritati, die er zu Florenz schrieb, schon 1795 hier aufgeführt wurde.

1775 zu Malta geboren, machte er auch da seine ersten musikalischen Studien, die er sodann in Palermo, Neapel, Florenz, und später in Paris fortsetzte. Den Resultaten derselben zufolge, scheint ihn sein lebendiger, reger Sinn mehr zu dem auf der Bühne Wirkenkönnenden, als zu der vollendeten Herrschaft über alle Geheimnisse der harmonischen Baukunst in ihrer klassischen Vollkommenheit gezogen und gebracht zu haben.

Reiche Erfindungsgabe und eine gewisse Frische der Ideen bei Bezeichnung der Charaktere haben beinahe allen seinen Werken den entschiedensten Beifall erworben, wenn gleich der Mangel an innerer Vollendung und Feile sie dem strengeren Forscher nur als geistvolle Skizzen durch die mit wahrhaft regem Leben bezeichneten Melodiekontoure zeigt, denen aber jene begründete Haltung fehlt, die allein dem Meister angehörig ist.

In Italien und Malta schrieb er 10—12 Opern, die sich wenig verbreitet haben. In Frankreich hingegen 20—22, von denen die meisten sich großen Beifalls erfreuten. Namentlich des ausgezeichnetsten seine Cendrillon (Aschenbrödel, 1810), die in Paris 90mal hintereinander gegeben wurde, und auch in Deutschland beinahe durchgehends großes Glück machte.

Ganz etwas Charakteristisches möchte aus der Bemerkung hervorgehen, daß, trotz des Beifalls, den diese Oper überall erhielt, doch vielleicht die wenigsten Hörer derselben wissen, wer sie komponiert hat; und daß — besonders in Deutschland — seine Opern gern gesehen werden, ohne daß sein Name bedeutend verehrt würde. —

Un jour à Paris — Michel Ange — Le Médecin turc — Cimarosa und neuestens Joconde haben sich bei uns am meisten verbreitet.

Das Lotterielos gehört offenbar mit zu den lieblichsten Schöpfungen, in welchen er sein, ausschließend der Konversationsoper angehöriges, Talent auf das Bestimmteste durch blühende Melodieen und wahrhaft dem reinsten Frohsinne angehörige Farbengebung bewährt.

Isouard privatisiert zu Paris, wo er auch als vorzüglicher Klavierspieler geschätzt wird, und man erwartet gegenwärtig von ihm auf dem großen Operntheater die von Etienne gedichtete Oper: Aladin, ou la lampe merveilleuse.

8.

Sonntag den 18. Mai zum erstenmale: Raoul Blaubart, Oper in 3 Akten, nach dem Französischen des Sedaine, von Dr. Schmieder, Musik von Andre Ernest Modest Gretry.

Die reine Natursprache eines sich die eigene Bahn brechenden Genius, der, durch die Glut seiner Phantasie zuweilen in dem Labyrinthe des Regelrechten sich verwirrend, nur wieder auf ganz eigentümliche Weise, die seinen Irrtümern meist einen hohen, seltsamen Reiz verleiht, die Schranken überspringt, hat den Werken Gretrys ein so eindringendes Interesse zu verschaffen

gewußt, daß man von ihm eine eigene Kunstepoche in Frankreich berechnen kann; indem seine Melodieformen und Behandlung der dramatischen Musikstücke eine Art von feststehender Typus für alle übrigen wurden, die die Gunst des Publikums besitzen wollten.

1741 in Lüttich geboren, in Rom 1759 Musik studierend, erkannte er, einer Äußerung in seinen Mémoires, ou Essais sur la Musique (Paris, 1797) zufolge, nur den Komponist Casali daselbst für seinen wahren Lehrer an, und sprach dabei seine ganze spätere Ansicht und Arbeitsweise durch die Bemerkung aus, daß dieser alles auf den Effekt hingeleitet habe.

Dies ist das Bezeichnendste und in der damaligen Zeitepoche, den 60er Jahren, neu Hervortretendste in der Gretryschen Musik; nämlich das Streben, der Wahrheit des Wortausdruckes und der die Charaktere treffend bezeichnenden Melodieen aufs Vollkommenste zu genügen, worin ihn seine Zeitgenossen Pergolese gleichstellten, der aber bei weitem korrekter und mehr Herr aller Mittel war als Gretry, welcher sich auf keinerlei Weise in Erreichung dieses Zieles durch Beschränkung irgend einer Art hindern ließ, und daher oft in der Verlegenheit, seine Ideen den Grundsätzen des harmonischen Baues anzuschmiegen, die seltsamsten Auswege erfand, deren wahrhaft kindlich naive Querstände doch immer lebendig das Suchen nach innerer Wahrheit genial aussprachen.

Vielleicht ist Gretry der einzige der in Frankreich erblühten Komponisten, der bedeutend lyrischen, ja sogar oft romantischen Sinn hatte. Die mitunter wirklich rührende Unschuld seiner Melodieen, deren Rhythmen sich immer nach dem Bedürfnisse des Augenblicks und nicht nach festgestellten Formen richteten und erzeugten, sind vergeblich zu erreichen versucht worden. Überstrahlt haben seine Werke alle die seiner Zeitgenossen, Monsigny, Dalleyrac, Martini ꝛc., welche auch jene von ihm eröffnete Bahn betraten, die für die komische und lyrische Oper, nur etwas dem Zeitgeiste genähert, noch jetzt von Berton, Le Sueur, Boieldieu ꝛc. verfolgt wird, und deren Musikgattung

selbst durch die musikalische Revolution des riesenhaften Gluck, der der großen Oper eine neue Welt eröffnete, keine bedeutende Veränderung in ihrem innern Wesen erlitten hat.

Gretry hat gegen 70 dramatische Werke geschrieben. In allen Teilen Deutschlands sind davon die meisten unzählige Male gegeben. Ich nenne nur: le Tableau parlant, les deux Avares, Zemire et Azor, la Rosière de Salenci, le jugement de Midas, Richard Coeur de Lion etc. Am wenigsten kennt man seine Pierre le Grand, Guillaume Tell, Amphitryon etc.

Der Stoff des Fürsten Blaubart ist aus dem uralten Märchen gleichen Namens entlehnt, und hat sich, nebst Richard Löwenherz und Zemire und Azor, am meisten beliebt erhalten, ja ist am wiederholtesten von den Theaterdirektionen hervorgesucht und erneuert auf die Bühne gebracht worden.

Bei einer ähnlichen Veranlassung in Wien hat man es dem Bedürfnisse des Zeitgeschmackes gemäß und für nötig erachtet, die würzigere, reichere Instrumentation, die jenem eigen, auch diesem Werke zu erhöhter Wirkung desselben beizugeben.

Diese Bearbeitung hat der verstorbene Kapellmeister Fischer mit großer Liebe und Einsicht übernommen, und wenn es gleich dem Kunstkenner unstreitig werter sein würde, die Oper ganz in ihrer Originalgestalt zu hören, so ist es doch von der andern Seite nicht zu leugnen, daß sie durch diese Bearbeitung dem Sinne unsrer jetzt lebenden Musikwelt näher gebracht worden, ohne der Eigentümlichkeit ihrer Ideen beraubt worden zu sein. Shakespeares, Calderons und anderer Werke leiden unter demselben Drucke. — —

Daß wir es so geben, beruht auf mehrern Gründen, vorzüglich aber auch auf der Überzeugung, den Manen Gretrys dadurch nicht unwürdig zu begegnen, ja, es der Fassungs- und daher Würdigungsgabe des dermaligen musikalischen Publikums vertrauter und liebevoller gemacht zu sehen.

Auch als politischer Schriftsteller hat sich Gretry 1801 (de la Vérité, 3 Vol.) gezeigt. Seine musikalischen Abhand-

lungen aber beweisen die gänzliche Unwissenheit in der musikalischen Litteratur, und wie sehr er alles aus eigenem Gefühle geworden und gefunden, indem er Dinge, die in Deutschland fast jeder Chorknabe seit Jahrzehnten kennt, für ganz neu gemachte Entdeckungen ansieht

Doch das gehört in das große Register der französischen Gelehrsamkeit. —

9.

Mittwoch den 4. Juni wird zum erstenmale auf unserer Bühne gegeben: Das Waisenhaus, Oper in 2 Akten, von Treitschke, Musik von Joseph Weigl.

Ein deutsches Originalwerk, 1808 für und in Wien geschrieben. Das Glück, das diese Oper und ihre nächste Schwester, die Schweizerfamilie, in Wien und dem größten Teile Deutschlands machte, brachte für kurze Zeit eine Anzahl Rührungs-, Leidens- und Schmerzensopern in Schwung, deren Sentimentalitätsleben aber, außer jenen beiden genannten, dem baldigen Tode nahte, und mit dem Bergsturze (Oper in zwei Akten von Weigl, 1812) diese Epoche beschloß.

Es ist immer anziehend zu sehen, wie Künstler und Publikum sich gegenseitig bestimmen, bilden und leiten. Wie ein gelungenes Werk, das die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog, nicht nur Nachahmer und Nachäffer von allen Seiten entstehen macht, sondern wie es auch den Schöpfer desselben bestimmt, auf dem einmal mit Erfolg betretenen Wege fortzuwandeln, und sich lieber den sicher den Effekt bewirkenden Mitteln zu vertrauen und sie beizubehalten, als durch neue Versuche den schön lockenden Beifall des Augenblicks und der Zeitgenossen aufs Spiel zu setzen. Daher kommt es wohl, daß selbst bei bedeutenden Meistern, z. B. Winter &c., immer nur eines ihrer Werke den Kulminationspunkt macht.

Obwohl von jeher Joseph Weigl eine ungemeine Fülle weicher, schmeichelnd eindringender Ideen zu Gebote standen und alle seine Arbeiten belebten (tadellose Korrektheit versteht

sich von selbst), so scheinen doch auch die obgenannten Opern eine eigene Kunstperiode seiner Kompositionen zu bezeichnen. Merklich unterscheiden sie sich in Stil und Haltung von den früher seinen Ruf begründenden Werken, von welchen ich nur La Principessa d'Amalfi, und hauptsächlich — neben einer Anzahl der melodiereichsten und üppig reizenden Ballettmusiken — L'amor marinaro (Der Korsar aus Liebe) nenne. Dieser Gattung schließt sich noch seine Uniform an, doch schon weniger; und nur das Waisenhaus und die Schweizerfamilie haben ganz diese weichliche, fleißige und kenntnisreiche Samtmalerei, die seine Arbeiten zu den Lieblingen des Publikums erhob.

Seine Art und Weise zu schreiben, gehört recht eigentlich der Wiener Musikschule an — durch die Gediegenheit und in allen Teilen sorgfältige Feile der Werke Mozarts und Haydns begründet.

Hervorstechend ist bei Weigl die Neigung zu ungeraden Taktarten, die Stimmführung der Violine in den höhern Lagen, und das Streben, jedes Musikstück möglichst melodisch abgerundet zu geben und mehr dadurch, als durch die höchste Richtigkeit und Wahrheit des Deklamatorischen, die scenische Forderung zu erfüllen. Vielleicht entwickelte sich dies aus den vielen Ballettmusiken, die er schrieb.

Dem Geiste der ernsten dramatischen Gattung scheint sich sein Talent nicht gern anzuschmiegen, und sein Hadrian trägt keineswegs den Stempel der Größe, die dieser Stoff zu verlangen berechtigt ist, weshalb er auch keine sehr beachtete Aufnahme in der Musikwelt fand. Dagegen hat man Oratorien von ihm, die würdevoll und meisterhaft geschrieben sind.

Joseph Weigl, 1765 zu Wien geboren, machte seine ersten Studien nach Albrechtsberger und unter Salieris Leitung, besuchte auch Italien und schrieb daselbst mit Glück. Doch brachte er den größten Teil seines Lebens in Wien zu, wo er als k. k. Kapellmeister und Operndirektor angestellt ist.

Für die Kammer hat er sehr wenig geschrieben. Aber noch verdient Erwähnung, daß er sich bei den Opern, die seine Teilnahme zu erregen wissen und deren Leitung er übernimmt, als ein trefflich Dirigierender auszeichnet.

10.

Donnerstag den 24. Juli erscheint auf dem königl. Theater zum erstenmale: Lodoiska, große Oper in 3 Akten. Musik von Cherubini.

Einer der wenigen Kunstheroen unserer Zeit, der, als klassischer Meister und Schöpfer neuer, eigener Bahnen, ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird.

Die Tendenz seiner Geisteskraft gehört, gleich der Mozarts und Beethovens — obwohl jeder auf seine ihm rein eigentümliche Weise — dem in unserer Zeit Vorherrschenden — dem Romantischen an.

Ernst, oft bis zum düstern Brüten — stets die schärfestbezeichnendsten Mittel wählend, daher glühendes Kolorit — gigantisch groß im Auffassen des ganzen und der einzelnen Situationen — kurz und energisch — manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tiefgedachtesten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürztesten harmonischen Reichtume geschmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieses Tonschöpfers ausmachen und die Tiefe seines Gemütes — das, bei den großgedachten Konturen und Massen, die reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Nebenzweiges sorgfältig berücksichtigt — beurkunden — das ist seine Weise.

Aus Letzterem entspringt es oft, daß der, welcher nicht imstande ist, das Ganze auch mächtig zu überblicken, häufig in Versuchung kommt, einen Teil fürs Ganze zu nehmen, und so auf Abwege zu geraten, die ihn die Absicht des Komponisten nicht erraten — oder zerstückelt erscheinen lassen. Dies geschieht vorzüglich der unglückseligen Klasse der selbst-

zufriedenen Halbkenner. Den unbefangenen Kunstfreund wird es ergreifen, selbst wenn ihm manche Mittel unerhört fremdartig gewählt vorkommen, und er hinterher den Kopf schüttelt, es fast sich selbst übelnehmend, daß ihn sein Gefühl so seltsam überrascht habe, gegen allen musikalischen Anstand, den er bisher in der gewöhnlichen Opernmusik gelernt zu haben glaubt.

Ein Anflug von Schwermut ist allen Arbeiten Cherubinis beigemischt, und seine humorreichsten und heitersten Melodieen werden immer etwas Rührendes in ihrem Innern tragen.

Bei seiner Art zu arbeiten läßt sich am allerwenigsten die ohnedies so einseitig bezeichnende und das Kunstwerk so elend in zwei Hälften teilen wollende Redensart: dies oder jenes Musikstück sei besonders schön instrumentiert, anwenden. Ein wahrer Meister hat im Augenblicke des Erfindens auch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel als Farben vor Augen. Er denkt sich so wenig als der Maler eine nackte Gestalt, die er erst später mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen möchte. Ja! unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere Ursache desselben in der ihn erzeugenden Muskel ꝛc.; aber das Ganze muß ganz gedacht sein, sonst bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder Ohr des Genießenden: ist ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Gestalt.

Bei Cherubini geht dieses Verschmelzen aller Mittel zum Totaleffekt oft so weit, daß man ihm häufig, aber gewiß mit Unrecht, Mangel an Melodie vorgeworfen hat, und es ist nicht zu leugnen, daß er der Melodie des ganzen Musikstückes oft das gewöhnlich als eigentlich Melodie führend angenommene Mittel des Sängers untergeordnet hat.

Wenn dies allerdings nicht in seinem ganzen Umfange zur Nachahmung zu empfehlen ist, so liegt auch wohl großenteils (namentlich in Arien, wo es am wenigsten zu billigen) Entschuldigung für ihn darin, daß er für französische Sänger, sive Schreier, schrieb, die den Ausdruck des Affekts mehr in der, durch die Orchesterbelebung höher poten-

zierten, Deklamation suchen, da hingegen der Italiener mehr durch sich und durch den eigenen Gefühlausdruck wirken will; und der Deutsche (Mozart) abermals beides in sich zu vereinen sucht.

Obige Vermutung findet ihre Gründe in den verschiedenen Werken Cherubinis. Diejenigen derselben, deren Charakter die höchste Leidenschaftlichkeit erfordert, sind ganz in diesem Stile geschrieben, der auch seiner Natur am innigsten verwandt und lieb ist. Das erste dieser Gattung war Lodoiska (Paris, 1791); ihr folgte, am meisten hervorragend, Elisa, 1794. Medea, 1797. Andere Gefühlsart heischend und aller Herzen gewinnend erschien 1800 les deux Journées, oder der allgemein hochgeliebte Wasserträger. In Faniska (1806, Wien) verschmolzen beide Gattungen in eins, nur scheint es mir manchmal, als habe Cherubini sich doch zuweilen etwas Zwang angethan, um auf den weichlich gewöhnten Wiener Geschmack einige Rücksicht zu nehmen.

Wahrscheinlich hätte sein Genius eine andere Richtung genommen (jedoch gewiß immer eine höchst eigentümliche), wäre er in seinem Vaterlande Italien, wo er zu Florenz 1760 geboren ist und bei Sarti seine bedeutendsten Studien machte, geblieben.

Merklich unterscheiden sich seine von 1780 mit Quinto Fabio begonnenen theatralischen Werke von diesen spätern — deren Epoche mit Lodoiska begann — obschon derselbe tiefe Ernst schon auf jenen ruhte.

Die Wirkung, die Mozarts und Haydns Werke auf sein Gemüt machten, bestimmte ihn, einen neuen Weg zu gehen, so wie das wahre Genie immer bei Bewunderung des Fremden nicht dessen Nachahmer wird, sondern nur dadurch den schönen Anstoß erhält, neue Bahnen zu finden.

Seine letzte Oper, Pygmalion, und die Abenceragen, haben sich noch nicht in Deutschland verbreitet; die bereits genannten aber desto mehr.

Im Kammerstile hat man mehrere Kantaten rc. von ihm; eine dreistimmige große Messe und eine vierstimmige soll vollendet sein.

Als einer der Inspektoren des Konservatoriums zu Paris, dankt die Kunst viel seinem Eifer und seiner echt künstlerischen Strenge.

Er lebt still, eingezogen, im Kreise der Seinigen, ist so bescheiden als groß, und beurkundet auch als Mensch den wahren Künstler, der nur in Reinheit des Herzens und der daraus entspringenden inneren Ruhe ganz sich dem innersten Heiligtume der Kunst nahen kann.

11.

Donnerstag den 25. September 1817 wird zum erstenmale auf dem königlichen Hoftheater aufgeführt: Die vornehmen Wirte. Oper in drei Akten, aus dem Französischen. Musik von Catel.

Gewiß eine der freundlichsten Gaben der französischen Bühne, gleich heiter ausgestattet vom Dichter und Komponisten. In dieser Gattung von Opern bewährt sich meistens der Geist des französischen spielenden Witzes, und so wie es wohl in jeder andern Sprache unmöglich sein möchte, einen ganzen Abend im geselligen Kreise angenehm zu unterhalten, und vielleicht sogar geistreich zu erscheinen, ohne am Ende eben etwas gesagt zu haben, so wird auch in solchen Opernkonversationskunstspielen nicht leicht ein anderes Volk den Franzosen den Rang streitig machen.

Mit diesem witzigen Leben nun italienische Komik im Ausdrucke und Wärme des Gefühls zu vereinigen, ist selten so schön geleistet worden, als Catel es in diesem Werke gethan; und außer Boieldieu und Méhul möchte es wenige so klassisch in dieser Art schreibende Meister geben. Innigkeit der Melodie, reges Leben, treffliche, weise berechnete Instrumentation, vollkommene Korrektheit und Feuer im Ausdrucke sind

Catel eigen, und haben sich in ehrenwerten Kontrasten durch seine treffliche Semiramis (1801) im großen, ernsten Stile, und seine vornehmen Wirte im heitersten italienischen, bewährt. Diese beiden Opern sind die einzigen von ihm in Deutschland verbreiteten. Die letztere, außer Wien und Prag, an wenigen Orten, die erstere aber mehr.

Seine musikalisch-theoretischen Studien haben ihn verhindert, mehr sich der dramatischen Muse zu weihen; dafür verdankt man ihm aber auch in Frankreich eine interessante Harmonielehre (1802), die das ehemalige Konservatorium zum Unterrichte benutzte, und außerdem viele Instrumentalkompositionen, Nationalhymnen 2c.

Zu Paris 1770 geboren, genoß er den Unterricht Gossecs und ward als Lehrer der Harmonie beim Konservatorium angestellt. Seit längerer Zeit scheint sein Genius zu ruhen, zum wahren Verluste der Bühne.

Schließlich kann ich mir das Vergnügen nicht versagen, Mad. Sandrini, als bei dieser Oper in deutscher Sprache Mitwirkende, beim verehrten Publikum einzuführen, und den wahrlich rühmlichen Fleiß, den sie dem Studium dieser, dem Fremdlinge so schweren, Sprache widmet, zur freundlichen Aufnahme zu empfehlen, den ich deshalb doppelt zu schätzen weiß, da diese Rolle zwar wichtig genug im ganzen, aber keines der allein glänzend dastehen wollenden Paradewesen ist.

So eint sich denn alles immer erfreulicher zum Ganzen, und um des Ganzen — dem Heile und Frommen der Kunst — willen.

12.

Mittwoch den 17. Mai 1818 erscheint zum erstenmale auf dem königl. Hoftheater Mozarts herrliche Oper: Die Entführung aus dem Serail.

Es giebt wohl nicht leicht eine wichtigere Angelegenheit für den Kunstfreund, als den Entwickelungsprozeß der großen,

ihre Zeit gestaltenden und beherrschenden, Geister zu beobachten, der sich doch am lebendigsten und sprechendsten in der Zeitfolge ihrer bedeutenden Werke entfaltet.

Von früher Jugend in die Geheimnisse der Kunst mit Ernst eingeweiht, ihrem anhaltenden Studium ergeben und mit dem schöpferischsten Geiste begabt, mußte doch auch bei Mozart das gesammelte, wie das gottgeschenkte, Material erst die Zeit verarbeiten und abgähren, ehe die Klarheit tagen konnte, die in dieser Oper herrscht.

Durch eine Art von wunderbarem Kunstvolksglauben wird sie fast allgemein für Mozarts erste Oper gehalten, und ist doch seine vierzehnte*). Aber hier, wie immer, liegt einer so durchgehends fest geglaubten Meinung ein inneres, tief gefühltes Wahrheitsprinzip — die unbekannten Obern göttlichen Ursprungs im richtenden Menschen — zum Grunde, denn — so wie im frühern Idomeneo (1780 zu München) fast aller Farbenstoff der spätern Mozartschen Werke, wie auf der Palette dargelegt, mir erscheint, und das Gewicht des Wissens mit des Genius Freiheitslust zu kämpfen beginnt — so trägt in der Entführung (1782 zu Wien) die heitere Jugendfrische den Sieg davon. Obwohl mit Lust auch die Meisterschaft der Harmonie hin und wieder gern streng beweisend, oder über die Gebühr ausspinnend in jugendlicher Überschwenglichkeit und gefälligem Wiegen in dem Selbsterzeugten; — (z. B. die große Arie der Constanze, die aber hier, nach Mozarts eigenem spätern Beispiele, abgekürzt erscheint) — und ist so das erste Werk, oder die erste Stufe der künstlerischen Vollendung Mozarts geworden, die die Welt in ihm ehrt, anstaunt, und nach ihm nennt.

*) Mozart, geboren 1756, schrieb 1767 das lateinische Drama Apollo und Hyacinth; 2) 1768, Bastien et Bastienne; 3) la Finta semplice; 4) und 5) zwei unvollendete Opern, 1770; 6) Mitridate, zu Mailand, 1771; 7) Ascanio in Alba, 1772; 8) Il Sogno di Scipione, und 9) Lucio Silla, 1774; 10) la Finta Giardiniera, München, 1775; 11) Il Re pastore; 12) Entreakts und Chöre zum Trauerspiele Thamos, und 1780 für München, 13) Idomeneo. (Siehe Gerbers tonkünstl. Lexikon.)

Merkwürdig zeigt sich in der Entführung die vollkommenste Auffassung dramatischer Wahrheit und charakterisierender Deklamation, vermischt mit dem hin und wieder noch nicht ganz gelungenen Lossagen von dem damals in Form und Schnitt Herkömmlichen, was später in ganz abgeschlossener Überzeugung, mit männlicher Kraft und Besonnenheit, bloß der Wahrheit huldigte. (Figaro, 1786, Wien; Don Juan, Zauberflöte, Titus rc.) Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster, üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütenzeit er nie wieder so erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir, den Glauben auszusprechen, daß in der Entführung Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte, und dann nur die Welterfahrung weiter schuf. Opern, wie Figaro und Don Juan, war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben.

13.

Donnerstag am 16 März 1820 zum erstenmale auf dem königl. Theater: Der Wettkampf zu Olympia, große Oper in 2 Akten. Frei nach Metastasio in gebundener Rede bearbeitet und in Musik gesetzt von Baron von Poißl.

Es ist viel über eigentliche Wesenheit der sogenannten großen Oper gestritten, und bis jetzt noch nicht festgestellt worden, von welchen Grundprinzipien sie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich also, nur anzuführen, was man gegenwärtig in stillschweigend angenommener Übereinkunft unter dem Beiworte groß zu verstehen pflegt. Nämlich eine Oper, in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentierte Recitative verbunden sind, und wo demnach die

Musik als Herrscherin, von allen ihren, ununterbrochen in Thätigkeit gesetzten, Krondienern umgeben, Hof hält.

Damit verbindet man noch den Begriff, daß in der Wahl des Stoffes auch nur das Großartige verwendet werden dürfe. Unter diesem Großartigen aber versteht man meistens wieder bloß das, was man aus der alten klassischen Zeit der Griechen und Römer entlehnen kann. Diese Begriffe stehen nicht nur mit dem in Verbindung, was die Franzosen als Grundsätze für die Tragödie aufstellen, sondern sie gehen unmittelbar von ihnen aus, da, meines Wissens, sie die Schöpfer dieser großen Oper sind, die vor allen Gluck zu einer, bis jetzt noch in dieser Gattung unerreichten, Höhe gebracht hat.

Wir haben in Deutschland nicht sehr viele, dieser Klasse angehörige, Originalwerke, und der, besonders jetzt, zum Romantischen sich neigende Zeitgeist wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten. Außer den trefflich gedachten Opern Salem und Cyrus des Herrn von Mosel in Wien, und einigen andern Versuchen, hat Herr von Poißl sich mit Vorliebe dieser Gattung geweiht, und durch mehrere gelungene Werke Beifall und Anerkennung gefunden.

Der Kunst bestimmte er seine Zeit und Kraft. Eigenes Studium und Freundes Rat des hochzuehrenden Kapellmeisters Danzi, waren seine zweckdienlichen Hilfsmittel. Mit wissenschaftlichen Kenntnissen, ja, selbst mit dichterischem Talente ausgerüstet, hatte er das Glück, einen großen Schritt zur vollendeten Kunstbildung voraus zu haben.

Nachdem er schon mehrere Werke für Bühnen und Kammer geliefert hatte, befeuerte ihn vorzüglich die, in München wirklich mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommene, Oper: Ottaviano in Sicilia, sich gänzlich der dramatischen Muse hinzugeben. In kurzer Zeit gingen aus seiner rastlosen Thätigkeit hervor: Ottaviano, der Wettkampf zu Olympia, Athalia, Aucassin und Nicolette, über die Hälfte der Oper Merope, Nittetis; eine komische Oper: Dir wie mir, Issipile ꝛc. Besonders eigentümlich ist Baron Poißl —

neben großer Sorgfalt für die Wahrheit der Deklamation, reicher Harmonieenfolge und zweckmäßiger, mannigfaltiger Instrumentation — fließende, klar hingestellte Melodie, die, neben ihrer Weichheit, noch das Verdienst einer großen Sangbarkeit, und das gewisse Kehlgerechte hat, welches zu vernachlässigen man so oft den deutschen Komponisten, und zwar nicht ganz ohne Grund, zum Vorwurfe machen kann.

Dem vernehmen nach arbeitet er jetzt an einer großen italienischen Oper.

14.

Wenn man die, in jeder Hinsicht geringe, Aufmunterung berücksichtigt, die dem Opernkomponisten in Deutschland zu teil wird, so muß man sich fast verwundern, daß es Tonkünstler giebt, die diese gefahrvolle, Zeit, Anstrengung und langwierige Erfahrung vorzugsweise vor allen andern Kunstzweigen bedingende, Bahn noch zu betreten Lust haben. Diese Wahrheit ist vom Publikum und von den Direktionen anerkannt. Jeder dieser Teile will dem andern die Schuld davon zuschieben. Sollten aber nicht vielleicht beide dieselbe auf sich geladen haben?

In Italien füllen die unausgesetzten Wiederholungen von zwei oder drei Opern eine ganze Jahreszeit (Stagione) aus. Da kann die Direktion ihre Kräfte und Mittel gern und erfolgreich anwenden. Nicht ganz auf dieselbe Weise, aber ebenso weitwirkend und umfassend, sind die Resultate eines gelungenen Kunstwerkes in Frankreich. In beiden Ländern aber ist, und dieses bleibt der Haupthebel, die Erscheinung einer neuen Oper Nationalangelegenheit. Die regste Teilnahme vor und nach der Aufführung stellt den Komponisten auf den hohen Standpunkt, von dem aus er die Bedeutendheit seines Unternehmens fühlen, und von ihm entweder ganz erhoben, oder — reicht seine Kraft nicht — unbedingt in den Staub geworfen werden muß. Enthusiasmus nebst

reichlichem Ehrensolde winken und sichern ihm eine Existenz qua Komponist.

In Deutschland will man Neues! Multum. — Ist es gut, nun, das ist gut — ist es schlecht — nun, es kann nicht alles gut sein. — So muß die kühle Gemessenheit in Lob und Tadel das Feuer des Künstlers ungenährt lassen, und die Abnahme des Besuches bei öfterer Wiederholung den Direktionen die Mittel und den Willen nehmen, die Komponisten so aufzumuntern und zu lohnen, als es wohl sein sollte.

Ich breche ab, indem dieses reichhaltige Thema (die Lust nach Neuem) mich zu weit führen würde, wenn ich auch nur das ihm zunächst Liegende noch berühren wollte, z. B. die daraus hervorgehenden, wirklich bis ans Unnatürliche grenzenden, Forderungen an die Sänger einer deutschen Opernbühne, wo man das Gute aller Länder, abwechselnd vorbeigeführt, verlangt — also den Gesang des Italieners, das Spiel des Franzosen in der leichtern Gattung und den Ernst des Ausdrucks und korrekten Gesanges der deutschen Musik, in einem Individuum vereint sehen und hören will. —

Ich komme zu dem, was mich zu bevorstehender Ergießung verleitet. Es ist die Bemerkung: dem deutschen Künstler sei vorzugsweise der wahre Eifer eigen, im stillen die Sache, eben um der Sache willen, zu thun. Freilich kann er es oft erst dann, wenn er durch andere sogenannte Lohnarbeit, Unterricht u. s. w. seine bürgerliche Existenz gesichert sieht. Denn, gelänge ihm auch ein Bühnenwerk, welchen Ehrensold hat er in Deutschland zu erwarten? Ein halbes Dutzend Bühnen (wenn es hoch kommt) honorieren ihn mit doppelten Kopiaturkosten allenfalls, die andern wissen es sich noch wohlfeiler unter der Hand zu verschaffen, und zu diesem Erfolge gelangt er auch nur, wenn sein Werk auf einer bedeutenden Bühne schon Glück gemacht hat. Sonst wagt sich schon gar keine Theaterunternehmung daran. Wenige Ausnahmen zählen hier nicht.

Also auf gut Glück schließt sich der arme Komponist, der

sich dazu getrieben fühlt, in sein Kämmerlein, und setzt seinen Fleiß, seine Nächte, sein Herzblut und die bangste, peinigendste Erwartung daran, seinen bis dahin gut erworbenen, musikalischen Leumund durch eine, so vielen Zufällen preisgegebene Aufführung, vielleicht auf lange Zeit, zerstört zu sehen. Aber nun, er thut es, weil in ihm das Muß wohnt — und läßt den Himmel weiter sorgen. Hier wird uns in der Oper: Die Bergknappen (den 27. April 1820 zum erstenmale auf der königl. Bühne), von Th. Körner noch gedichtet, ein aufs Anspruchsloseste und mit stiller Liebe geschaffenes Werk gegeben. Hr. Ludwig Hellwig (Bruder des geehrten Künstlers in unserer Mitte, Herrn Regisseur Hellwig) ist der Komponist derselben. Geboren 1773 in Kunersdorf bei Wriezen an der Oder, kam er im 13. Jahre nach Berlin und widmete sich der Tonkunst. Bei dem verewigten Gürlich erwarb er sich Harmoniekenntnis, und der Eintrit in die Singakademie in seinem 20. Jahre gab seinem musikalischen Wirken die eigentliche Richtung, die sich auch in dieser Oper, hinsichtlich der Vorliebe, mit der die Chöre und mehrstimmigen Gesangstücke bearbeitet sind, darlegt. Mit Achtung und Rührung spricht er es selbst aus, wie viel er diesem herrlichen Institute und seinem würdigen Direktor (Herrn Zelter) verdanken zu müssen glaubt.

Selbst mit einer wohlklingenden Stimme begabt, schenkte man ihm Zutrauen als Gesangslehrer mit vollem Rechte. Das Studium der besten Meister in ihren Werken, und später eigene kontrapunktische Übungen mit Abraham Schneider, gaben ihm Gewandtheit und Reinheit in Stimmführung und thematischer Bearbeitung. Als Liederkomponist in der ein- und mehrstimmigen Gattung gewann er viele Teilnahme. Für die Singakademie schrieb er unter andern einen Psalm und ein Requiem; außerdem die Oper Don Silvio di Rosalba, die er aber selbst nie zur Aufführnng bringen wollte, mehrere einzelne Arien mit Orchesterbegleitung u. s. w.

Welches Zutrauen man in seine Kenntnisse und seinen

Eifer setzte, beweist sich dadurch, daß der hochzuehrende Lenker der Singakademie, Herr Zelter, ihm meist in seiner Abwesenheit die Zügel anvertraute, und neuerlich hat sich die günstige öffentliche Meinung durch seine Anstellung als Musikdirektor am Dome zu Berlin wiederholt bewährt.

15.

Es ist eine eigene, feierliche Sache um das erste Erscheinen eines Komponisten vor dem größern Publikum. Wieviel hängt von dem Erfolge desselben für ihn ab! Wie leicht kann ihn ein Mißlingen irre an sich selbst, an seinem Berufe machen. Kommt ihm gleich, als sich Neuversuchendem, einesteils die Nachsicht der Hörer zu Gute, so ist ihm dagegen die Nichtbeachtung und die sich nicht tief eingehender Aufmerksamkeit hingebende Stimmung derselben, einem unberühmten Namen gegenüber, fast noch verderblicher, besonders wenn ihn sein Talent auf eigener Bahn führt, die natürlich anfangs des Unebenen und noch nicht ganz zweckmäßig Geordneten manches haben muß. Das eben ist des Rufes größter Vorteil, daß die Erzeugnisse des Namens, den er mit seinem Glanze hervorhebt, mit sicherer Erwartung von etwas Vorzüglichem empfangen werden, und man selbst Sonderbarkeiten mit der schon einmal hegenden Achtung ins Gleichgewicht zu bringen und ihren Grund aufzusuchen sich die Mühe nicht verdrießen läßt.

Nun, nicht jedem wird es so gut, vor einem Dresdner Publikum seinen ersten Ritterdank verdienen zu dürfen.

Ein wahrhaft vaterländisches Erzeugnis tritt in die Schranken. Heinrich Marschner, geboren 1794 in Zittau, ist der Komponist der Oper: Heinrich der Vierte und d'Aubigné, die den 12. Juli 1820 zum erstenmale auf dem königl. Theater erscheint. Mit Freuden wird man den Landsmann mit lebendiger, eigentümlicher Erfindung, blühender Melodie, und reicher, fleißiger Ausführung ausgestattet sehen, und ich erlaube mir, meinerseits den Glauben auszusprechen, daß uns

aus solchem Streben nach Wahrheit, aus so tiefem Gefühle entsprungen, ein gewiß recht achtungsvoller dramatischer Komponist erblühen wird.

Im neunten Jahre trat Marschner ins Gymnasium und den Singchor zu Zittau ein. Er wurde bald Konzertist, und schon in diesem Alter entzündeten ihn die Werke unserer besten Meister, daß er oft schnell nach Hause lief — um auch so etwas zu machen — aber ach! es war ja nicht einmal Gelegenheit da, den Generalbaß zu erlernen. Da kam Hering nach Zittau und erteilte dem Wißbegierigen, wenn auch nur selten, Unterricht. Nach so nur etwas gebrochener Bahn, suchte er selbstforschend in Büchern und Partituren zu lernen. 1813 ging er nach Prag und Leipzig. Dem Hören größerer Werke und der Gewogenheit unseres trefflichen Schicht glaubt er fast alles zu danken zu haben. Seine Ideen wurden heller, die dunklen Bilder traten ins klare Bewußtsein. Einige Sonaten, Kantaten und Lieder u. s. w., die er hier schrieb, erschienen auch in der Leipziger Musikhandlung. Aber die Oper, und in ihr Mozarts Genius, zogen ihn vor allem an. Er ging Anfangs 1816 nach Wien, und nahm bald darauf ein Engagement bei dem Grafen Joh. Zichy in Preßburg an, wo er Muse hatte, größere Werke anzufangen. Aber wo ein Buch hernehmen? aus Verzweiflung und im Drange, die Flügel zu regen, bearbeitete er die der Leipziger Ausgabe beigefügte deutsche Übersetzung der Oper: Titus. Natürlich auf ewig von ihm vergraben. Im November 1816 komponierte er den Kyffhäuser Berg in 1 Akte, und endlich 1817 erhielt er von Heinrich Alberti (ich glaube, der nicht unrühmlich, besonders in Bayern, gekannte Dichter Ekkschlager) das Buch zum Heinrich. 1818 schrieb er die ernste Oper: Saidar, von demselben Dichter, die in Preßburg mit Beifall aufgenommen wurde, und hoffentlich künftigen Winter dem Publikum Gelegenheit geben soll, in den verschiedenen Gattungen der Konversations- und ernsten Oper seinen Mitbürger beurteilen zu können.

Entgegnung

auf den, Weber in einer Dresdner Zeitschrift gemachten Vorwurf, „daß er, sobald er nach Dresden gekommen, auch hier, unzufrieden mit dem musikalischen Geschmacke des dasigen Publikums, wie früher in Prag, begonnen habe, das Kunsturteil zu lenken und jeden im voraus zu überzeugen, daß nur die Kompositionen, welche er empfahl und beschützte, Lob und Bewunderung verdienten."

Angriffe auf meine Persönlichkeit, wären sie auch noch bitterer und unterhaltender ausgesprochen als von dem Herrn Bemerker geschehen, würden mich wahrlich nicht vermögen, die Feder zur Gegenrede zu ergreifen, wenn nicht der Herr Bemerker es mit einer wahrhaft bewunderungswürdigen Dreistigkeit gewagt hätte, ein paar derbe Unwahrheiten in so bestimmtem Tone hinzustellen, daß man nur zu deutlich die Absicht erkennt, er wolle mit diesem Gewaltstriche die Stimme des Publikums für sich gewinnen.

So eine Zusammenstellung von Wahrem und Unwahrem, halb Erzähltem und ganz Verschwiegenem bedarf also einer Beleuchtung vor der dem Künstler am höchsten stehenden Instanz, vor den Augen des richtenden Publikums.

Der Herr Bemerker beginnt mit folgender groben Unwahrheit oder geflissentlichen Entstellung meines Strebens zum Guten.

„Sobald Herr v. W. nach Dresden kam, begann er auch unzufrieden mit dem musikalischen Geschmacke des dasigen Publikums, wie früher in Prag, das Kunsturteil zu lenken, und jeden im voraus zu überzeugen, daß nur die Kompositionen, welche er empfahl und beschützte, Lob und Bewunderung verdienten." —

Habe ich das wirklich gethan? Da hätte ich ja wahrhaft übermenschliche Kraft auf die Gemüter zu wirken gehabt.

Aber ich verstehe wohl, was Herr Bemerker meint: ich werde es wohl nur gewollt haben sollen; denn hätte ich es wirklich zuwege gebracht, so müßte ja der Herr Bemerker auch mit

überzeugt worden sein, und hätte nie seine Bemerkungen bemerkt, wie ich dennoch gern gethan.

Welche dreiste Verdrehung oder Vergessenheit dessen, was ich 14 Tage nach meiner Ankunft in Dresden (in einer Zeitschrift, in der wohl niemand den Geschmack eines Publikums beurteilen lernen, also damit weder zufrieden noch unzufrieden sein kann) drucken ließ.

Wie kann man so eine Anmaßung aus obenbenanntem Aufsatze herauslesen. Ich erlaube mir, hier das Wesentlichste davon zu wiederholen, und der Unbefangene urteile.*)

Ferner sagt der Herr Bemerker: — „Seinen (des v. W.) Lieblingen nur sollte man huldigen."

Wo steht das geschrieben? oder: aus was geht das hervor? Vielleicht aus den Werken, die ich bis jetzt aufzuführen die Mittel und Gelegenheit hatte?

Laßt uns doch diese Meister besehen, um meine Einseitigkeit und Liebhaberei kennen zu lernen. Méhul, Fischer, Gretry, Weigl, Cherubini, Catel, Boieldieu, Isouard, Mozart, Dittersdorff, Schmidt, Dalleyrac, Spontini, Himmel, Solié, Fränzl, etc.

Nun, das sind eben keine schlechten Leute, ich hätte mich meiner Lieblinge nicht gerade zu schämen, und sie wären wohl auch genug mannigfaltiger Art. Oder hätte ich vielleicht Rossinis Elisabeth und Italiana in Algeri nicht mit derselben Sorgfalt und Eifer aufzuführen gesucht, wie die andern Opern? Nein, ich ehre gewiß alles Gute, es komme von welchem Volke es wolle. Ja, ich suche mich bei Beurteilung desselben auch immer auf den Standpunkt zu setzen, von dem der Erzeuger des Werkes ausgegangen, um ihn gerecht würdigen zu können. Aber blind abgöttische Verehrung der einen oder andern Gattung muß man keinem Künstler zumuten, und noch weniger die Verleugnung seiner Ansichten

*) Da wir den hier angezogenen Aufsatz in diesem Bande ganz mitteilen, so können wir hier ohne weiteres darauf verweisen.

und des Glaubens an dasjenige, was seiner Überzeugung nach der Wahrheit — und es giebt nur eine — am nächsten gelangt ist, oder sie gar erreicht hat.

Was der Herr Bemerker von Haydn, Mozart ꝛc. sagt, ist mir aus der Seele gesprochen, und unterschreibe ich von ganzem Herzen. Aber er mißversteht mich mit Gewalt (was überhaupt seine Liebhaberei zu sein scheint), wenn er glaubt, daß ich Herrn Meyerbeer deshalb so hoch stelle, weil er so schreiben konnte. Ach nein, ich muß es nur ehrlich heraussagen: daß er das wollen konnte, hat mir schmerzlich wehe gethan, und ich glaube es nicht, daß man nur dadurch in Italien gefallen könne; denn wer wird so unsinnig sein, behaupten zu wollen, daß in dem Wiegenlande des echten Gesanges und schmelzenden Gefühles nicht unter den Bessergebildeten noch der wahre Geschmack sich ebenso finden müßte, wie in Wien, Dresden, Berlin, München? Daß aber in Italien, wie in den eben genannten Städten, der große Haufe lieber ein Feuerwerk, als ein Gemälde von Raphael sieht, wird niemand leugnen.

Wer wird nicht gern Rossinis lebendigem Ideensturme, dem pikanten Kitzel seiner Melodieen lauschen? Wer wird aber auch verblendet sein, ihm dramatische Wahrheit einräumen zu wollen? oder meint der Herr Bemerker, daß die ein dramatischer Komponist nicht brauche? Da würde er den ältern italienischen Meistern Paisiello, Cimarosa ꝛc. ein schönes Kompliment machen.

Aber wo gerate ich hin!? Der Herr Bemerker will ja nicht Kunstansichten austauschen und um der Kunst willen reden, ich soll nur nicht davon sprechen. Oder soll man überhaupt gar nicht mehr wagen dürfen, auch nur zu vermuten, daß der Geschmack jetzt in Italien verdorben sei, weiter habe ich doch nichts gethan. Da lese der Herr Bemerker die italienischen Blätter selbst, und andere deutsche Zeitschriften.

Mir scheint aber, ich werde mir es schwerlich auf diese Art verbieten lassen.

Giebt es eine Grundidee in seinem Aufsatze, so ist es nur die, das Publikum zur Partei gegen meine Ansichten zu stimmen, und dann freilich wehe dir, armer Alimelek, über den der Herr Bemerker sich so viel halbes erzählen ließ. Er hat meinen Aufsatz in der Prager Zeitung schwerlich gelesen, oder, that er es, so hat er sehr Unrecht, zu verschweigen, was ich darin sagte. Aber er ist ja so flink mit Citaten aus der ihm wohlbekannten Leipziger musik. Zeitung. Warum citiert er denn nicht meinen Aufsatz über Alimelek in eben dieser Zeitschrift, den ich nach den ersten drei Vorstellungen dieser Oper in Prag den 22., 24. und 30. Oktbr. 1815 in derselben abdrucken ließ? Wahrscheinlich weil das, was er darin bemerkte, nicht zu für ihn jetzt eben brauchbaren Bemerkungen Anlaß gab. Ich werde mir also die Freiheit nehmen müssen, ihm bei seinen Citaten zu helfen, und das möge er nur gütigst annehmen, denn sobald möchte er mich nicht wieder zum Gehilfen bekommen.

Auf die Leipziger musik. Zeitung, als allgemein gekannt, verweise ich unmittelbar die Teilnehmenden, und führe hier die Prager Zeitung an, die dasselbe in andern Worten enthält.*)

Wie es nun dem Alimelek hier ergehen wird, wer kann es wissen? An Versuchen, ihn schon im voraus dem Publikum gehässig zu machen, fehlt es ja augenscheinlich nicht. Der Herr Bemerker wird mir aber doch wohl gestehen, daß einige Überzeugung dazu gehört, eine Oper, die in der Hauptstadt Wien mißfallen hatte, gleich darauf in der Schwesterstadt Prag auf die Bühne zu bringen? Der Erfolg hat bewiesen, daß ich dem richtigen Gefühle des ruhig abwartenden Publikums nicht mit Unrecht vertraut hatte. Übrigens bin ich weit entfernt, Alimelek für ein vollendetes Werk zu halten (wie viele giebt es überhaupt deren?); aber für das eigentümliche Erfindungsvermögen des Komponisten zeugt er gewiß.

---

*) Der letztere Aufsatz findet sich auf S. 108—111 der vorliegenden Sammlung, und es darf daher hier ebenfalls nur darauf verwiesen werden.

Was will denn nun aber der Herr Bemerker eigentlich? Die Tugenden der Italiener auf Kosten seiner Landsleute — denn er scheint doch, einiges in seinem Geschreibe hin und wieder abgerechnet, ein Deutscher zu sein — erheben?

Die Italiener sind als Nation ebenso achtungswert als jede andere, haben aber, trotz der ihnen eignen Billigkeit und Freundlichkeit gegen Ausländer, schon manchen, z. B. den sel. Himmel, ausgepfiffen; hingegen die Nachsicht gegen Meyerbeer bis zur einige und siebenzigmal wiederholten Aufführung der „Emma" getrieben (nach der Wiener Theaterzeitung); wie kommt das? — da sie nach dem Urteile des Herrn Bemerkers nur ein zusammengestoppeltes Ding ist?

Doch nun genug, um meine hohe Achtung für alles der Öffentlichkeit Angehörige ausgesprochen zu haben, und vom ersten bis letzten Buchstaben zuviel, wäre es um meinet- oder des Herrn Bemerkers willen geschehen. Deshalb möge er es auch gütigst verzeihen, wenn es mir gar nicht darum zu thun ist, mit ihm über jede seiner Zeilen mündlich mich zu besprechen. Da ich weiß, wie er einsieht, bin ich gar nicht begierig zu wissen, wie er aussieht.

Nur noch die trübe Bemerkung kann ich nicht unterdrücken, wie schmerzlich es doch für den deutschen Künstler sein müßte, sähe er seine wahrhaft aus dem reinsten Willen für das Gedeihen der Sache überhaupt hervorgehenden Bestrebungen durchaus so gewaltsam verkannt und angefeindet, bis zur pasquillantenhaften Persönlichkeit.

Das Talent, was Gott mir vielleicht verliehen, selbst wägen zu wollen, wäre Frevel gegen die Gabenverteilung des Gebers alles Guten. Die Welt wird es an den Platz stellen, wohin es gehört. Meine Pflicht war nur, das mir Anvertraute durch Fleiß, Studium und unermüdete Anstrengung so viel möglich auszubilden. Dies nach meiner besten Kraft, Ausdauer und mit rücksichtslosem Streben gethan zu haben, fühle ich beruhigend in der Brust, und werde so fort und fort

wandeln nach meiner Überzeugung, ebenso gern jeden echten Tadel ehrend, als bloße hämische Anfälle verachtend.

Dresden, den 15. Februar 1820.

Recensionen über Konzertaufführungen in Prag.

(1816—17.)

1. Christus am Ölberge.

Oratorium von L. v. Beethoven.

Der geniale Geist des Komponisten verleugnet sich auch hier nicht und blitzt oft herrlich in einzelnen Stücken auf, wenn gleich ich an dem Ganzen Haltung und Einheit des Stiles vermisse, so wie auch jene edle Einfalt desselben, die dem Geiste des Oratoriums ausschließend eigen sein sollte.

Die effektvollen Chöre erinnern oft an das Theater und erwecken den Wunsch, sie da zu hören, welches allerdings für ihre Lebendigkeit, aber nicht für den eigentümlichen Charakter der Musikgattung spricht. Auch entbehrte ich ungern die Krone des ernsteren Stils, die Fuge, von welcher zwar lockend ein Thema gezeigt, aber ebenso schnell auch wieder verlassen wird. Wenn die hohen Meister der Kunst sich diese Abweichungen und flüchtige Behandlung andeutender Dinge erlauben, wirkt das Beispiel nachteilig auf das ohnedies immer oberflächlicher werdende Studium der Kunst in ihren geheimsten Tiefen.

---

2. Phantasie für Pianoforte,

Chor und Orchester von L. v. Beethoven.

Wir hörten diese geistvolle Komposition zum erstenmale und waren sehr erfreut, unter dem Titel einer Phantasie, der uns einer vielleicht etwas ausschweifenden Regellosigkeit zur Schutzwehr zu dienen schien, ein schön gedachtes, planvolles Werk zu hören, dessen Bau erst am Ende durch die Worte des Chores ganz verständlich und klar wird, daher bei einem zweiten Anhören sehr gewinnen müßte.

---

3. Wellingtons Sieg, oder: Die Schlacht bei Vittoria, von Beethoven.

Über dieses Tongemälde erspare ich mir die Äußerung meiner Meinung bis nach wiederholtem Hören desselben, da ich heute von der eigentlichen Musik über dem fürchterlichen Lärmen der Kanonen und Kartätschen ꝛc. fast nichts zu hören bekam und auch dem Publikum nicht jene große Erwartung erfüllt zu sein schien, die es mitgebracht hatte; was immer eine mißliche Sache bei einem so ganz außerhalb den Grenzen des Tonreiches liegenden Gegenstande ist, da die Phantasie eines jeden einzelnen sich eine eigene Vorstellungsart davon macht, die dann schwerlich erreicht wird, und im Vergleiche mit dem großen Stoffe ins Kleinliche fällt.

Die Siegessymphonie hat offenbar große Geniezüge, wie sie diesem mächtigen Tonsetzer wohl nie fehlen können; es herrscht mitunter ein wahrer Siegesjubel darin; auch das „God save the King“ ist einmal auf höchst eigentümliche und kräftige Weise herbeigeführt und begleitet.

Dies sind die ersten Eindrücke, die bei mir haften blieben.

(Nach der zweiten Aufführung).

— — — Desto wohlthuender war die gelungene Aufführung des kriegerischen Tongemäldes von Beethoven: die Schlacht bei Vittoria. Die Vorteile, die das Lokal bot, waren weislich angewendet worden, das Annähern der Truppen im Sinne des Komponisten zu verdeutlichen. Die Kanonen, Ratschen und Trommeln wirkten in der Folge wohl, aber sie waren so in den Hintergrund des Gemäldes gestellt, daß man imstande war, dem musikalischen Gange zu folgen und nicht ein alles verschlingender Lärm die Ohren der Zuhörer betäubte.

— — — — — — — — — — — — — —

Der Wirkung der Schlacht scheint ihr zu schnelles Hereinbrechen zu schaden, weil keine Steigerung der Kraft mehr möglich ist und ohne diese endlich Kälte zurückbleibt, trotz der

trefflich kräftigen Figur des Sturmmarsches, der immer tonstufenweise fortrückt. Ob dieses Fortrücken sich nicht auch mit anderen in den Grenzen der Regeln liegenden Mitteln hätte bewerkstelligen lassen, lasse ich dahingestellt sein.

---

4. Pianofortekonzert,

komponiert und gespielt von Hummel.

Herr Hummel hat den ausgezeichneten Ruf, der ihm voranging, auf das Vollkommenste bewährt, die Nettigkeit, Sicherheit und Rundung seines Spiels, die Ausdauer in den ermüdendsten fortgesetzten Figuren und das außerordentlich Elegante seines Vortrags erwarben ihm den Beifall der zahlreich versammelten Menge.

Das Konzert an und für sich gehört nicht zu den ausgezeichnetsten Arbeiten dieses Künstlers und besonders ungern vermißte ich ein bedeutenderes Adagio.

---

5. Großes Septett

für Pianoforte, Flöte, Oboe, Horn und Streichinstrumente von Hummel.

Unstreitig eines der gelungensten Werke, auf das der Komponist viel Liebe und Fleiß verwendet zu haben scheint. Es enthält fünf Stücke, unter denen mir die Variationen und das Menuett am liebsten geworden sind, teils wegen der schönen Bearbeitung und Ausführung der Idee, teils wegen der verwebten und trefflich ineinander greifenden Instrumente. Das Trio des Menuettes ist ungemein herzlich und ansprechend in seiner einfachen Hornmelodie.

---

6. Hummels freies Phantasieren auf dem Pianoforte.

Hier entfaltete er erst ganz, wie meisterhaft er Figuren aller Art beherrscht und wie sie ihm in ungestörter Folge in den verschiedensten Wendungen und Lagen, zu denen ihn seine augenblickliche Laune führt, zu Gebote stehen. Man kann

nicht präciser und reiner ein notiertes Tonstück spielen als hier Herr Hummel phantasierend alles ausführte. Das Geperlte seines Spiels und gewisse ihm eigene kleine zarte Gesangsschweifungen entzücken allgemein.

Seiner Ansicht zufolge setzt er das Höchste beim Pianofortespiel in das Passagenreiche und deutliche Vollendung dieser. Weitere Vorteile der Natur des Instrumentes abzulocken und zu gewinnen verschmäht er vielleicht in einem etwas zu hohen Grade. Übrigens können sich nebst vielen andern auch die Klavierspieler, die immer die Dämpfung bei Läufern 2c. in der Höhe haben, an ihm ein Beispiel nehmen.

---

7. Herr Hummel und Herr Clement phantasieren frei, ohne Vorbereitung, miteinander auf Pianoforte und Violine.

Ohne einen vorher nur einigermaßen abgeredeten Plan, der dessen ungeachtet der Phantasie der Spieler keine Schranken setzt, ist es eine mißliche Sache um eine solche Verein-Phantasie. Man muß seine Zuflucht zu lauter bekannten Melodieen nehmen und zuletzt wird das Ganze einem Potpourri ähnlicher als einer Phantasie.

Einem Ideenstrome und einer Harmoniefülle, wie bei Herrn Hummel, so zu folgen, daß es als dazu gehörig und nicht wie ängstliches Einschieben und Eindrängen aussieht, ist beinahe unmöglich, besonders wenn auch von beiden Teilen nicht mit einer gewissen Rücksicht nehmenden Schonung zu Werke gegangen wird.

Die Sache hatte großes Interesse erweckt, ob sie es auch zurückließ will ich nicht entscheiden.

Novellistische Skizzen.

1. Der Schlammbeizger.*)

Ein Romankapitel.

Ach, es ward zu viel des Leidens über mein armes Haupt gebracht. Kein Wunder wäre es gewesen, ich hätte meines Namens Bedeutung in den Gliedern verspürt. Voll des schwärzesten Mißmutes verkroch ich mich in meine Stube, verhing die ohnedies nicht zu großen Fenster mit dem alten Flausrocke, und überließ meine Seele in dieser Dunkelheit dumpfem Brüten. Es war doch wahrlich ein zu schwarzer Kessel, in dem der mir von gewaltigen Mächten zugeteilte Schicksalsbrauer meine Lebensingredienzien gebraut und darein mit fast absonderlicher Bosheit so viele tolle Liebeswurzel gemischt hatte, daß die heterogensten Liebeleien Gesetz und Richtschnur meines Lebens geworden zu sein schienen. Wahrlich, der Kessel der Makbethschen Hexen war nicht schwärzer, als der meinige, und doch sprach es laut in mir im seltsamsten Widerspruche mit meinen Erfahrungen, daß nur holde, liebe, weibliche Wesen um ihn gestanden, und gleich den zwölf Himmelszeichen eine Hauptkatastrophe bezeichnet hätten; wenn gleich nicht ganz ohne kleine Schadenfreude manch Kurioses

*) Während Webers Aufenthalt in Dresden, wohin er (1817) als Kapellmeister zur Begründung einer deutschen Oper berufen ward, versammelte sich in seinem Hause des Öfteren eine kleine, aber gewählte Schar von Künstlern, Litteraten und Kunstfreunden. Dieselbe stellte sich einmal die Aufgabe, einen Roman zu schreiben und zwar in der wunderlichen Weise, daß jedes Mitglied nach von den Frauen der Gesellschaft aufgegebenen Worten ein Kapitel desselben auszuführen hatte. Auf Weber fiel das durch das Los bestimmte Wort „Schlammbeizger,“ und so entstand die vorliegende Skizze, die wir als eine Probe des köstlichen Humors, der unserem Meister sowie in seinen musikalischen Schöpfungen auch im gewöhnlichen Leben stets zu Gebote stand, hier mitteilen.

hervorsuchend und beimischend, um zu sehen, wie sich das alles abgähren und entwickeln werde. Ja, ja, rief ich aus, jener Webergeselle hatte wirklich recht, der steif und fest behauptete: es seien jedem Menschen eine gewisse Anzahl dummer Streiche zugeteilt, die er abarbeiten müsse, weshalb man sich auch immer gar sehr zu erfreuen habe, wenn einer vollbracht sei, als ein Schritt näher zum Ziele. Die Idee ergriff mich, ich sprang fröhlich auf und rief: Nun, Gott sei Dank, da kann mir's nicht fehlen, denn tolle Streiche habe ich schon genug gemacht, werde wohl bald wieder einen zu notieren haben, und der Himmel gebe nur, daß die Zahl auch sich mit der der Himmelszeichen glücklich schließe.

Mit der Zukunft war ich also im voraus sehr zufrieden, mit der Gegenwart sah es aber desto schlechter aus. War das aber auch ein Wunder? welche unsichtbare Macht hielt mich denn in dem unglücksel'gen Göttingen so fest? Es fiel mir wirklich plötzlich stark auf, daß ich nach erhaltenem Repuls, ohne alle Beschäftigung und Aussicht, noch in dem vertrackten Neste sitzen blieb. Fort also, fort, das war gut gesagt. Aber wohin, und womit, das war die Frage. Der auf Postillons und Gastwirte einzig einwirkende nervus rerum gerendarum fehlte mir fast gänzlich, denn die Topfberichtigung und Levi Meyers Kleiderhilfe hatten den Kern der Perückenschachtel bis auf Weniges verzehrt. Zu den Fleischtöpfen des Apothekers in die Heimat zu wandern, litt mein Stolz nicht. Anna Mörner, der ich allenfalls die jungen Lappländer dressieren helfen konnte, war gar zu weit weg. Pistorius hatte längst die Universität verlassen, von meinen vorigen Gönnern war gewiß nichts mehr zu erlangen, es hatte ohnedies nur der achte und neunte mir etwas gegeben, und einige früher etwas versprochen; — kurz, es war traurig, indem sich an mir alle Symptome der moralischen Krankheit deutlich zeigten, die Deutschland mit so vielen Schauspielern versehen hat, nämlich ich war zu allem ernst anhaltenden Studium verdorben, hatte nichts zu verlieren, und in meinem Kopfe eine umgestürzte

Bibliothek von tausenderlei unausgekochten Dingen, die nur in einer Art von unbegreiflicher Geisteserhitzung, wo ein fremdes höheres Prinzip aus uns zu sprechen scheint, mich zu Gedichten wie die Sinnpflanze u. s. w. erheben konnte.

Gedankenlos las ich die Seitenwände der letzten Tabaksdüte, die ich mein genannt hatte. Es war ein Stück des Hamburger unparteiischen Korrespondenten, der einen Artikel aus London enthielt, welcher also lautete: „Die Kunst ist es allein, die, nächst dem Kriegsgotte, noch in unserer Zeit als Leiter zum Glücke dient, und besonders der hochsinnige Britte schätzt und belohnt sie vor allen andern Nationen. Clementi ist steinreich bei uns geworden, und erst jetzt hat wieder die entzückende Catalani in einem Konzerte 2000 Pfund eingenommen. Es ist freilich unleugbar, daß die königlich gebietende Stimme, verbunden mit dem hohen Liebreize und Anstande einer so herrlichen Gestalt" — Von hier an verschlang der verklebende Leim des Krämerkleisters das Übrige. Aber in meine Seele waren die Funken Kunst, Hamburg, Catalani gefallen, die einen Entschluß in mir anzündeten.

Ein älterer Bruder meines Vaters lebte da als Stadtmusikant, behaglich und gut. Entzweit mit meinem Vater, hatte er sich nie um uns bekümmert, und in unserm Hause wurde seiner höchst selten, und dann mit den Beziehungen des wunderlichsten Wesens erwähnt. Dahin sollte die Fahrt gehen, der Stadtmusikant die erste Kunststaffel sein, auf der ich weiter stieg, die Hamburger Mark endlich zu englischen Pfunden wachsen, mit meinem Talent, riesengroß, und dann wollte ich sie schauen, die als einzig Bewunderte, zu der mich eine unbeschreibliche Sehnsucht zog. Der Ruf wird vor mir herfliegen, vor dem herrlichen Sänger und Komponisten, dessen Werke ihre Kunstfertigkeiten erst ganz werden entfalten lassen, hochverehrend, liebend, ich ihr unerkannt eine meiner Arien accompagnieren, mich vergessend in herrlichen Phantasieen auflösen, und sie, zu dem höchsten Entzücken der Bewunderung mich gesteigert, mich in einer Originalität er-

kennend, überwunden und hingerissen, in die Arme des Zipperleins sinken. —

Ich hatte mich so exaltiert, daß mir jeder Augenblick verloren schien, der nicht zur Ausführung dieses Plans diente. Alle Bücher flogen zum Antiquar, und wurden nach Burschenausdruck verkeilt, die Perückensammlung fand ihren Mann und Käufer in einem Friseur; der alte treue Koffer und alles wenige Geräte, Wäsche u. s. w. wurden versilbert, nur die Zither blieb, und, omnia mea mecum porto konnte ich jedem ehrlich zurufen. Auf einen Tisch legte ich Briefe, an meine geliebten Manichäer, mit Anweisung auf den Hamburger Onkel, und wie der Abendstern funkelte, hing die Zither an einer Seite, die Mütze auf dem einen Ohre, und fort sollte es gehen, ein wahrer Troubadour, ein bescheidenes Blümlein, in sich gebückt und unbekannt; es war ein herzig Veilchen. Als ich mich in der Thür nochmals umdrehte und in die leere Stube sehen mußte, die das Futteral so mancher seltsamen Dinge gewesen war, da erblickte ich nicht ohne Rührung auf dem Ofen das Glas mit meinem alten Lieblinge, dem Wetterpropheten. Ein seltsames Abenteuer bei einer litterarischen Theegesellschaft, in das ich höchst unschuldig mit verwickelt worden war, hatte ihn in meine Hände gebracht. Er kam auch aus lieben Händen, aus Fräulein Amaliens kunstgewandten, niedlichen, gutmütigen, gottlosen. Denn — mit einem Worte, den Schlammbeizger durfte ich nicht im Stiche lassen, mochte nun noch daraus werden, was da wolle, und er mir das Leben nicht schlecht sauer machen auf der Reise. Komm, Knurrpietsche, oder Wettergundel u. s. w. sagte ich, du sollst mir das Tagewerk bezeichnen und in vielem mein Vorbild werden, wie ich denn überhaupt schon Ähnlichkeit mit dir verspüre. Dein Leben ist zähe, wahrlich das meine auch, sonst wäre ich gewiß nach dem fünften Kapitel nicht wieder lebendig geworden. Dir fehlt die Schwimmblase, mir nicht weniger, denn bis jetzt bin ich noch immer auf dem Grunde sitzen geblieben. Mein Frühling soll jetzt anbrechen, und ich

will mich, wie du in dieser Zeit, aus dem Schlamme der Unordnung erheben zur Kunstgröße. Gebe Gott nur, daß mich nicht, wie dich deine Hechte, die meinigen, nämlich die Recensenten, fressen. An die Angel soll mich auch kein Professor mehr kriegen. Wenn ich unruhig werde, wird wohl auch einst die Kunstwelt in Stürmen sich erheben, — und mariniert mich einst der Tod, so will ich, wie du, Schwan unter den Fischen, auch mit einem Triller oder wenigstens gehaltenem Tone vom Leben scheiden, das mir nur Salz und Asche auf das Haupt streute, ohne mich dadurch vom Schlamme der Not zu reinigen.

Kein Leser meiner Schicksale wird sich wundern, wenn ich sage, daß meine Stimmung eine hochaufgereizte war, die das alltägliche Leben anekelte, und mich die Einsamkeit suchen ließ, meinen Kunstphantasieen ungestörten Raum zu verschaffen. Städte und ihre Bewohner mied ich, zu des Landmanns stiller Hütte zog es mich, und im Gezwitscher der Vögel hoffte ich dem wahren Naturgesange auf die Spur zu kommen. Wie sehr bedauerte ich, mein anatomisches Studium nicht auf die genaueste Kenntnis des Kehlkopfes und der übrigen Singwerkzeuge geleitet zu haben, oder statt meiner Versekunst, Mitglied eines Dilettantenkonzerts geworden zu sein. Doch auch das Letztere wäre meiner jetzt so zart sich wendenden Natur zuwider gewesen, ich wollte nichts von Instrumentalmusik, harmonischen Kombinationen und dergleichen wissen. Die Stimme, die Stimme war das einzige, was mich anzog, ach! und ich hatte leider keine, aber doch den unbegreiflich festen Glauben auf irgend ein großes Naturereignis, welches mir gelegentlich eine verschaffen würde, sowie denn überhaupt meine ganze Sentimentalitätskrämerei in dem seltsamsten Widerspruche mit den oft sehr erschöpfenden Anstrengungen meiner Kunstwanderung und den damit verbundenen Abenteuern, Strohlagern und sonstigen frugalen Begebenheiten stand, die offenbar mich in die prosaischste Prosa hätten versetzen sollen. Aber nein, es scheint mir überhaupt ein Hauptzug meines Charakters von jeher

gewesen zu sein, immer zu andern Dingen gezogen zu werden, als zu denjenigen, die mir die eigentliche Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit gebot. So mußte es allerdings ein eigenes Schauspiel oder vielmehr Singspiel für die Vorübergehenden sein, wenn ich voll von dem Gedanken an meine göttliche Catalani ihr Lob in Gesangshymnen ausströmte, wobei ich mich aber des unbequemen Textes durchaus nicht bediente, sondern, gleich meinem Vorbilde, das nächste beste wohlklingende italienische Wort meinen Tontiraden unterlegte. Dabei hatte natürlich meine Phantasie den kühnsten Spielraum, und alles wogte für mich in einem Tonmeere. Alleen waren mir doppelte Skalen, jeder Bach eine Passage, jeder rauchende Schornstein eine hochwirbelnde Kadenz, und die Blumen, ach, was sage ich von den Blumen, alle Tonarten roch ich, alle Gerüche hörte ich, dazu kam das meiner Natur so tief eingeschmolzene Bedürfnis, mich liebend an ein Wesen anzuschließen, und was war daher natürlicher, als daß ich neben der täglich glühender wachsenden Anbetung meiner Catalani, auch endlich meine Zärtlichkeit mit meinem Schlammbeizger teilte.

Lache nicht, Leser oder Hörer, bemitleide vielmehr meine krankhafte Reizbarkeit, die sich mit einer Art von Dankbarkeit an das einzige lebende Wesen kettete, das ihr nahe war. Wie oft warnte er mich vor Stürmen, wie freundlich blitzten mich seine schwarzen Augen an, so mußte auch Catalani blicken. Auch ist es nur zu wahr, daß man die am meisten liebt, für die man leidet, es war wahrlich kein Spaß, oft in der größten Hitze und auf beschwerlichem Wege das glatte Glas unterm Arme zu tragen, und nur bei einigen Bauern hatte ich Dienste von meinem Mißgrun erhalten, die mir meine Wetterprophezeiung mit ein paar nahrhaften Gerichten vergalten. Dadurch bekam ich eine Art von festem Zutrauen zu meinem Fische, und traute viel auf ihn bei dem Onkel Gartenfreunde in Hamburg. Da schob das verruchte geprägte Metall, das wir Geld nennen, einen Riegel dicht vor die Thür des Paradieses, denn als ich in einem Weinhause in Harburg

mich zur Überfahrt nach Hamburg stärken wollte, war das letzte Geldstück aus einer verräterischen Versenkung in der Tasche entwischt, und ich saß in größter Verlegenheit und Hilflosigkeit da, gerade vor mich hinstierend.

Das oft wiederholte Aufstehen, ans Fenster gehen, nach dem Himmel blicken des einzigen Gastes außer mir im Zimmer würde mir nicht aufgefallen sein in meiner Stimmung, wenn nicht auf einmal die lieblichsten Mägdleinlaute zur halbgeöffneten Thür herein erklungen wären. „Es ist ganz hell die Elbe hinauf, Vater, Ihr könnt es sicher anschlagen lassen." „Ja, wer Teufel kann das gewiß wissen," fuhr er auf, „bin hier so unbekannt in dem Fahrwasser" — ich sah in die Höhe, und erblickte einen langen hagern Menschen, dessen widerliche, verzogene, rohe und doch verschmitzte Gesichtszüge ein echtes Allerweltsleben bezeichneten, und der seinem übrigen Äußern nach ein Mittelding von Soldat und Seemann zu sein schien. „Wer mir," fuhr er mit einem kräftigen Fluche fort, „gewiß sagen könnte, was es morgen für Wetter sein würde, dem wollte ich 20 Mark Banco schuldig sein." — „Topp!" rief ich, er wandte sich verwundert zu mir, und die Herrin der lieblichen Stimme kam freundlich neugierig zur Thür herein. Wie traf der Blick mich! so mußte Catalani freundlich sein. „Topp!" wiederholte ich, „ich will mich selbst hier als Pfand einsetzen, daß es morgen stürmt, und dann auch wieder das gute Wetter voraussagen, wenn Ihr mich so lange zechfrei halten, und dann nach Hamburg zu meinen Verwandten führen wollt, denn Ihr seid doch wohl ein Schiffer?" „Nicht so ganz, junger Herr, ein Feuerwerker, der seine Kunst hier sehen lassen will, und dann ebenso in Hamburg, wozu er freilich gutes Wetter braucht, und dem, der ihm es mit Gewißheit nur ein paar Tage voraussagen könnte, gewiß zufrieden stellen, ja, mit ihm in Compagnie treten wollte. Aber was könnt ihr zur Sicherheit entgegenstellen? Die Equipage ist nicht schwer fortzuschaffen, und der lust'ge Herr Student machte sich wahrscheinlich nach ein paar verschmausten Tagen still

weiter." Erhitzt, beleidigt, und meinem Schlammbeizger vertrauend, wiederholte ich es, mich selbst zum Pfande setzen zu wollen, bis mich mein Onkel auslöse, wenn ich nicht wahr prophezeite. Höhnisch schmunzelnd bemerkte der Feuerwerker: „nun, die Figur ist nicht übel, kräftig, gesund" — riß eine Nebenthür auf, rief ein paar Tabakkauende Gesellen gleichen Schlages zu Zeugen, um den Handel abzuschließen, und mit widerlich freundlich aufgezogener Oberlippe wies er mir dann die holde Maid zur Gesellschaft an, und meinte: erprobe sich meine Kunst, so wär das Ding so übel nicht, und verlör ich die Wette, so würde das Seewesen auch nicht darüber böse sein. Leider verstand ich der kurzen Rede langen Sinn nicht, und war heitern Mutes der augenblicklich dringendsten Not so leicht entgangen zu sein, zumal den schönen Augen Katharinens gegenüber, die ich auf der Stelle bat, in ihrem Namen eine Buchstabenversetzung vornehmen zu dürfen, um sie auch dadurch meinem Ideale zu nähern: und die lose Braune ließ es sich lachend gefallen, Catharani zu heißen.

Ich wurde erträglich genug einquartiert. Der folgende stürmische Tag galt für meinen Triumph, und wurde abends mit einem Punschbankett gefeiert, bei dem mir nur die einzige kleine Fatalität begegnete, das letzte Kleinod von Wert, meine Uhr, in einem freundschaftlichen Spiele zu verlieren. Doch kümmerte mich das wenig, Katharanis Catalanistimme, und die Hoffnung auf Schlammbeizger und Onkel hielten mich aufrecht. Der Ehrgeizteufel hieß mich den ersten und sein Talent verleugnen, um allein den Ruhm der Wettersibyllenkunst zu genießen, und so hatte Katharani Schelm meinen magern Mantelsack und den Fisch in Obhut genommen. Doch hatte ich mein Augenmerk heimlich desto fester auf Knurrpietschens Bewegungen, und da seine außerordentliche Ruhe mir das beständigste herrlichste Wetter versprach, so bestimmte ich in größter Zuversicht den Tag des Feuerwerkes.

Die Erfüllung meiner ersten Prophezeiung hatte Glauben erweckt; es ging mit Macht an Anstalten aller Art, und im

Kreise verdächtig aussehender Gesichter wurde im voraus auf die hoffende Einnahme gezecht, und das Verzechte angekreidet. In dieser widerlichen Compagnie mich zu sehen, war mir manche Stunde sehr beschwerlich, und nur Katharanis Augen und Stimme konnten es mich erträglich finden lassen, zumal da ich erfuhr, daß sie die Catalani gehört habe, welches sie mir zwar freilich nicht eben in den kunstgerechtesten Ausdrükken erzählte.

Endlich brach der verhängnisvolle Feuertag an. Schon am Morgen trübte sich der Himmel etwas, und ebenso die Stirnen meiner Feuermänner, nur ich blieb guten Muts trotz ihrer verfänglichen Reden, denn so oft ich nach meiner Knurrpietsche hinschielen konnte, lag sie still und unbeweglich, und ich ermunterte pochend darauf zur Fortsetzung der Feuerwerksanstalten; da schwärzte es sich mehr und mehr. Die Zuschauer versammelten sich; die Plätze waren besetzt, als auf einmal der wütendste Sturm losbrach und Regen das schöne Werk zertrümmerte, das Publikum durchnäßte, welches ungestüm sein Geld zurückverlangte. Die Kasse hatte aber schon früher, den Regen scheuend, ihren Abgang genommen, man tobte, lärmte, schrie, mißhandelte die Unternehmer, und diese ermangelten nicht, die Last ihres ganzen Zornes mit Zinsen auf mich zu übertragen. Ich ward zu Boden geworfen, mit Schimpfworten und Schlägen bedeckt, endlich schnell hinweggeführt, und von der Dunkelheit begünstigt in ein elendes Nest, ein Haus an der Elbe, geschleppt, und in eine Art Keller gestoßen, dessen Thür ich wohl verriegeln hörte.

Hier lag ich eine Zeitlang bewußtlos. Endlich mich erholend, konnte ich nicht begreifen, mit welchem Rechte man mich so behandelte, und was daraus werden solle. Über mir schien es zu jubeln und zu tanzen. Die Nässe meiner Kleider und mein Aufenthalt wurde mir von Minute zu Minute unerträglicher, da hörte ich Katharinens Stimmchen mitleidig vor der Thür flöten. Sie dauern mich, junger Herr, aber ich kann Ihnen nicht helfen, man hatte es seit der ersten Stunde

auf Sie abgesehen, und Sie gaben sich ganz in die Hände der Seelenverkäufer durch Ihre unbesonnene Wette, die Sie vor Zeugen wiederholten; nun kann Sie nichts mehr retten, und Sie reisen mit dem ersten Schiffe nach den Kolonien. Nun, es hat schon mancher sein Glück dort gemacht, und geht es Ihnen einst gut, so vergessen Sie nicht meine Teilnahme." „O Schlammbeizger, verdammter Fisch," rief ich verzweifelt aus, „dir verdank ich diese schreckliche Wendung meines Schicksals." — „Wie so?" fragte Katharina, „der Fisch ist ja tot." — „Tot?" schrie ich; „nun ja," fiel sie ein, „und ich hatte ihn doch so gut gepflegt, und sogleich den Tag nach Ihrer Ankunft mit dem reinsten, besten Brunnenwasser versehen." — „Ach!" rief ich aus, „du hast ihn dadurch getötet, und ich fand ihn natürlich als Leiche so ruhig." — „Ha, ha," lachte die Sirene vor der Kellerthür, „das war wohl ein Wetterfisch? wie kann man denn auch einem solchen Tiere trauen?" — „Ja, ich traute ihm auch nie recht," erwiderte ich, — „aber er ward mir anvertraut, und ich kann wenigstens behaupten, für ihn alles gethan zu haben, was in meinen Kräften stand, aber Undank ist der Welt Lohn, und wer weiß, ob alles, was ich für ihn gethan habe, nicht die Verwünschung meines künftigen Gönners auf mich zieht, der mich nun aus dieser verzweiflungsvollen Lage retten muß; wie aber, weiß ich nicht. O, Schlammbeizger, du schwebst als ein schweres Schicksal über mir, und jetzt liege ich, feucht wie du, im Schlamme, gefangen im Netze meiner Catalaniverblendung. O!"

Doppelte Nacht umgab mich, ich hörte das entfernte Kichern der falschen Katharanie, und betäubt, mich willenlos meinem fernern Schicksal überlassend, seufzte ich resigniert: „Der Tod löst alle Bande, Schlammbeizger fahre wohl!"

---

2. Ein bürgerliches Familienmärchen.*)

Es war einmal ein Musikant, der war sehr unglücklich. Er aß fast nur was Weniges, und des Schlafes bediente er sich kaum hinlänglich. Es wunderte sich aber niemand darüber, denn es ging ihm wie dem Räuber Jaromir. Schicksal, die böse Fee, hatte ihn in einem Briefcouvert überrascht, und seitdem war er immer so in Gedanken versunken, daß er gar nicht mehr ordentlich denken konnte. Eines Tages dachte er aber doch einmal, und zwar auf folgende Weise. Ach warum bin ich geboren, oder warum giebt es überhaupt einen 7. Dezember, der schlimmer ist als die Februare, und wozu dient überhaupt alles Fragen, frage ich, dachte er. Hierauf setzte er sich, und dachte weiter. Doch! geschehene Dinge sind nicht zu ändern, die Frage ist gefragt, die Kugel aus dem Laufe, nun Freischütz triff, und hilf dir selber. Opern machen ist keine Kunst, aber antworten, antworten. Dieser Musikant hatte auch ein Weiblein, das ihm den Kolofonium nachtrug, und überhaupt sein pflegte, wenn er etwas wurmig im Kopfe war, welches so der Musikanten Art zuweilen. Edler Herre mein, sprach das Weiblein (dachte aber anders), sage mir doch zur Güte, was dir den Butterzopf so verleidet, und laß mich Teil nehmen an deinem schmerzhaften Gedankenkrampfe. Darauf er zornentbrannt schrie, nur nicht gefragt, oder gar nach der Frage gefragt. Kannst du lesen? so lies. Und das dicke Musikantenweiblein nahm fast bebend ein klein schier leeres Blättlein, mit zwei zierlichen Zeilchen versehen und las:

> „Was hätten wohl die Tonkünstler vorgenommen, wäre der Weltuntergang am 7. Dezember gekommen?“

*) Auch diese humoristische Skizze entstand, gleich dem „Schlammbeizger,“ infolge eines gesellschaftlichen Scherzes, da am Sylvesterabend den Herren von den Damen komische Fragen zur Beantwortung aufgegeben wurden.

Sie lächelte dann darob und sprach: „was fürchtest du dich, Lieber? was kann dir geschehen? Antworte was du willst, wer kann dir beweisen, daß du Unrecht habest. Überdies ist der Gedanke gar nicht neu, sondern aus dem Shakespeare, und nichts weiter als eine Variation über das Thema: Sein oder nicht sein, das ist die Frage. Ja, ja, das ist die Frage, sind Musikanten nach dem Weltuntergange, was werden sie vornehmen? Gewiß anderes nichts als sie vorher vorgenommen, und was du dann thust, weiß ich — darauf der Musikant mit fremder Stimme aus sich heraussprach:

„Was einmal in der großen Sphärenmusik vom allmächtigen Tonsetzer da oben angeklungen, wird nicht verhallen in Ewigkeit, die zitternde Saite hier wird drüben nicht mehr beben, und frei vom irdischen Geräusche, das sie vom Saitenhalter der Erde noch an sich trug, wird sie dort in ungestörten Tönen fortklingen in allen Zeiten. — Amen."

Das Weiblein aber lachte heimlich und dachte, was ist so ein Musikant für ein Kerl, Dur und Moll nur einen halben Ton auseinander, und ist denn das eine Antwort, frug sie!

Gedichte und Epigramme.

Künstlers Liebeswerbung.

Wer versteht denn die Götterkraft,
Die in mir lebt, die aus mir schafft,
Wonnigen Schmerz und jubelnde Lust
Gießt in jede Brust?
Der Lieb im Arm,
Für Freundschaft warm,
Der hohen Kunst geheiligt,
Giebt's etwas Größeres noch, so sprich!
Mädel, ich frage dich.
Brauchst nicht zu schrecken, liebes Kind,
Feurig auflodert der Künstler geschwind,
Aber das ist just der klarste Beweis,
Daß er zu lieben weiß.
Mein Sinn ist froh,
Und nirgendwo
Hab Thränen ich verschuldet.
Mädel, ich schau an dir
Herrliche Gotteszier;
Frisch und entschlossen sprich:
Junge, ich liebe dich!
Lieben ist auch freie Kunst,
Drum nicht erschleichen will die Gunst;
Liebst du die Kunst nicht auch in mir,
Zieht es mich weg von dir.
Doch, siehst du ein,
Wie hoch und rein
Die Kunst und die Liebe heben,
Mädel, so schau mich an und sprich:
Junge, ich liebe dich!

Über den Komponisten A—e.

Ihr tadelt? Nein, bewundert diesen Mann,
Dem einst kein Gott den Vorzug rauben kann,
Daß selbst im Scheiden von dem Leben
Er nicht den Geist braucht aufzugeben.

Der Bravoursängerin Tembila.

A. Von oben herab, von unten hinauf!
Mein Gott, welch ein entsetzlicher Lauf!

B. Man muß es gestehn, daß ihr Trillern gelingt,
Nur schade, daß sie vor Singen nicht singt.

An den berühmten Variationen-Schmidt S—k.

Kein Thema auf der Welt verschonte dein Genie,
Das simpelste allein — dich selbst — variierst du nie.

Trinkspruch.

Die Frauen sind die Melodie,
Die wahrhaft zeuget Harmonie
Des Lebens.
Des preist sie hoch! Denn ohne sie
Wär aller Komponisten Müh
Vergebens.

Anagramm-Charade.

Ich bin ein hehres, ernstes Wesen,
Dem wahrer Meister nur gebeut,
Der nun, vor allen auserlesen,
Dem Dienste Gottes mich geweiht.

Denn einfach, fest, und fähig doch der größten
Und schönsten Mannigfaltigkeit,
Entwickelt er in mir allein am besten
Des Wissens, wie des Geistes Fähigkeit.
In frühern Zeiten, da die Kunst beinah
In ihrer Wiege noch gelegen,
Stand ich in meiner höchsten Blüte da,
Und jedes folgte meinen Wegen.
Im Heilig pries ich Gott,
Durch Händl jubl' ich ihm.
Willst du mein Wesen nun ergründen,
Kannst du es ganz in diesen Zeilen finden:
F estigkeit bezeichnet meinen Gang,
U nabänderlich ist der Gesang.
G e g e n s a t z v e r b i n d e t sich mit mir,
E ines in dem Einen bilden wir.

Auf Voglers Geburtstag.*)

Chor.

Willkommen, teurer Vater, hier
In deiner Kinder Reihen,
Wo alle eng vereinigt dir
Die wärmste Liebe weihen;
Von einem Wunsche nur beseelt,
Daß dieser Tag sich mehre,
Und oft mit neuer Kraft gestählt
Verherrlicht wiederkehre!

Solo.

Gebannt an deinen Namen steht
Der Ruhm auf ew'ge Zeiten,
Wenn deine Asche längst verweht,
Wird hoch er sich verbreiten.

---

*) Geschrieben 1810. In Musik gesetzt von Webers Studiengenossen Meyerbeer und Gänsbacher.

Vor dir verband sich so noch nie
Das Wissen mit dem Genius,
Denn Harmonie und Melodie
Eint sich bei dir zu gleichem Guß.
Und mehr, als alles dies, vereint
Der Mensch, der in dem Künstler wohnt,
Und der als Vater, Lehrer, Freund,
Hoch auf in jedem Herzen thront,
Der keinen, der ihm liebend naht,
Mit Stolz von sich verscheucht,
Der gern sein Wissen früh und spat
Dem Wißbegier'gen reicht.

Terzett.

O möchte Gott es doch verleihn,
Daß uns die Kraft gegeben,
Dereinst als würd'ge Schüler dein
Zu deinem Ruhm zu leben.

Solo.

Die Dankbarkeit nur thut es kund,
Dies kleine Lied der Liebe,
Und froh ertönet aller Mund
Erfüllt von diesem Triebe.

Chor.

Willkommen, teurer Vater, hier, u. s. w.

Rezept.

Nimm viel Schicksal!
Geister ohn' Zahl,
Meng's mit Rittern.
Laß zersplittern
Sieben Leiber
Junger Weiber.

Schraub's zu Reimen,
Laß es leimen,
Durch Maschinen
Flugwerk dienen.
Kurz, wirf alles durcheinander,
Mäusedreck und Coriander,
Knall und Fall,
Reiß und beiß.
Ächz' mit Blumelein,
Jammer Käuzlein,
Laß 'nen Ton drein,
Muß dabei sein.
Dann zum Klatschen,
Hände patschen,
Siehst du Massen
Sich erfassen.
Aber ob es morgen lebe?
Das der Himmel gnädig gebe!

Nach dem Italienischen.

---

1. Quel ruscelletto.

Rieselnde Quelle,
Freundliche Welle
Fern zu dem Meere
Eilest du hin.
Murmle dann leise
Nach deiner Weise
Von meinem treuen
Liebenden Sinn.

Fliegender Sänger,
Fühlst du der Liebe

Fesselnde Triebe?
Frei sind die Flügel,
Doch nicht dein Herz.
Du flötest Töne
Für deine Schöne,
Die von dir ferne
Noch weilt in Schmerz.

---

2. Non far la smorfiosa.

Jetzt sei nit so sprödig,
Lisettl mi Schatz,
I bin ja so billig
Und will nur en Schmatz.
Was Teufel, was machst denn,
Du schaust mi nit an,
Ahi, Ahi, i g'schlagener Mann.

O Hitze, o Schmerze,
O Feuer, o Brand,
O tröste mei Herze
Und reich mir dei Hand.
Nein solchen Spektakel
Ertrag i nit mehr,
Ahi, ahi, i lieb dir zu sehr.

Ein einziges Schmatzerl
Von dir will i habn,
Drum gieb mir dein Tatzerl,
Sonst kannst mi begrabn;
Jetzt sei net so gränll,
Du siehst wie i rehr —
Ahi, ahi, giebs Goscherl doch her.

Aphorismen.

Mein Stil kommt mir bunt, und weil er oft seinen Gegenstand erschöpfen möchte, etwas präziös und bombastisch vor. Doch kann ich mich nicht von ihm trennen, so sehr ich eines Goethe, Schlegel ꝛc. Klarheit ehre und innig liebe. Es mag vielleicht just das Musikalische in mir sein. Die vielen bezeichnenden Beiwörter sind fast das, was das Instrumentieren einer musikalischen Idee ist, von der ich mir bewußt bin, sie ganz so wirkungsvoll, als ich mir sie denke, wiedergeben zu können, was mir aber beinahe nie von den Ideen gelingt, die ich durch die Sprache einem Zweiten verdeutlichen möchte.

Das schwerste ist, den Beifall des Thoren zu ertragen, und man kann sich geduldig auspfeifen lassen, während man bei dem Bravo des Unverständigen ihn gern hinter die Ohren schlagen möchte. Wer das verwinden und hinunterschlucken kann, hat es schon weit in der Selbstverleugnung und Weltklugheit gebracht und ich gratuliere.

Stimme ist das Naturgeschenk, das ich abrechne, weil dessen Vorzüglich- oder Mittelmäßigkeit sich verständlich genug für jedermann ausspricht, und so herrlich es auch ist, doch noch nicht allein den Sänger macht; so wenig als eine schöne Figur den guten Tänzer. Das von der Natur gegebene Metall aber, es sei nun spröde, geschmeidig oder weich, so sich unterthan zu machen, daß es in alle zur Ausführung notwendigen Formen willig und scheinbar zwanglos sich schmiege, ist das, was den wahren Künstler beweist und viele mit den Worten: „vollkommene Schule“ ausdrücken wollen.

Welche ungeheure Forderungen macht man an eine gute deutsche Sängerin! Sie soll vor allem den Zauber der italienischen Geschmeidigkeit und Zierlichkeit haben. Sodann die höchste deklamatorische französische Leichtigkeit und Leidenschaftlichkeit und natürlich am Ende auch die deutsche einfache, tief fühlende und Wahrheit fordernde Gesangsweise.

Wie bequem hat es eine Sängerin in Italien! Ihr ganzes Leben hindurch bewegt sie sich in einer und derselben Sphäre. Ihrer Stimme, ihren Fähigkeiten muß alles vom Komponisten angepaßt, die Schwächen derselben verdeckt, die Schönheiten und Naturgaben hervorgehoben werden. Kommt etwas anderes, unbequemes vor — enthalte es auch die höchste Kunstschönheit — mit dem ganz einfachen Grunde: non è scritto per me wird es beiseite gelegt und das nächste beste Gurgelrechte an dessen Stelle gesetzt.

Es ist gewiß, daß keine Musik komponiert, kein Gemälde gemalt und kein Gedicht gedichtet würde, wenn nicht der Trieb, auf andere zu wirken, im Menschen läge und ihn dazu bestimmte. Ein gewisser äußerer Anstoß ist ihm daher unumgänglich nötig hierzu, das bloße Wissen genügt ihm nur halb, und bald wird alles Streben, ohne diesen äußern Antrieb, erschlaffen.

Während dem Lesen eines Gedichts drängt sich alles schneller der Seele vorüber; wenig Worte reichen hin, die Leidenschaften zu wechseln und zu bestimmen; nicht so kann der Komponist schalten, seine Sprache bedarf längerer Accente und der Übergang von einem Gefühle zum andern legt ihm Hindernisse mancher Art in den Weg.

Die Äußerungen und Bekenntnisse der größten Künstler, sowie meine eigenen Erfahrungen bestimmen mich, öffentlich den Wunsch zu äußern, daß es getreue, bescheidene Notizen

von den bedeutendsten Städten Deutschlands gäbe, die besonders dem dort erscheinenden Künstler einen richtigen Gesichtspunkt des dortigen Kunstzustandes aufstellten und dadurch ihm zugleich den Weg bezeichneten, den er einzuschlagen hätte. Vorzugsweise wären solche Notizen von Künstlern selbst zu wünschen. Durch den vielen Umgang mit dem Publikum erwirbt sich der Künstler einen gewissen Takt, selbst bei kürzerer Bekanntschaft, die treffende Saite zu berühren und den Kunstsinn des Publikums zu erspähen. Es wird immer nur von dem Künstler geschrieben, wie man ihn gefunden, warum soll nicht auch er schreiben, wie er sein Publikum fand? und unstreitig würde da manche der Welt interessante Ansicht entspringen. Um seinem Urteile Glaubwürdigkeit zu verschaffen, muß freilich der Künstler mit seinem Namen schreiben, und dadurch wird gewiß jedes vorlaute oder parteiische Urteil unterdrückt. Zudem giebt es im Laufe des Menschenlebens so tausenderlei Unannehmlichkeiten, die durch kleinliche Rücksichten erzeugt werden — so viele Kränkungen, die oft den bedeutendsten Einfluß auf die ganze Bildungszeit haben — so manches schöne Talent im Aufkeimen ersticken, und für die es kein Tribunal giebt, wo man den Thäter zur Rechenschaft ziehen könnte, daß es zur hohen Notwendigkeit gediehen ist, alle diese Erbärmlichkeiten — denen vorzugsweise keine Lebensbahn mehr ausgesetzt ist, als die des Künstlers, in welcher Handwerksneid so viele Kabalen erzeugt — vor den Richterstuhl der Publizität zu bringen.

Alles Streben nach Schönem und neuem Guten ist rühmlich; aber die Schöpfung einer neuen Form muß durch die Dichtung, die man komponiert, erzeugt werden.

Bei meinen Gesängen hat mich immer nur das größte Streben, meinen Dichter wahr und korrekt deklamiert wieder zu geben, zu manchen neuen Melodiegestalten geführt.

Die Modulation ist etwas sehr Heiliges und nur dann an ihrem Platze, wenn sie den Ausdruck befördert und erhebt, ohne dieses aber eben so leicht störend.

Es ist doch etwas ganz Eigenes im Leben, daß man so oft gegen die, die man am liebsten und festesten im Herzen trägt, sich solcher Fehler schuldig macht, da man doch bei gewöhnlichen Menschen und Geschäften so gern flink bei der Hand ist, mit umgehender Post zu antworten. Ginge es mir allein so, und allein dir gegenüber, so würde ich das mir unbegreiflich und unverzeihlich finden; aber da das vielen meiner besten Freunde so mit mir, und mir so mit ihnen geht, so glaube ich wohl zu fühlen, worin es eigentlich sitzt. Dem halb und ganz Fremden nähert man sich in einmal festgestellten Formeln, sagt ihm nichts mehr und nichts weniger, als eben zu der besprochenen Sache nötig ist, und somit ist alles abgethan. Nicht so dem Freunde. Ihm etwas halb zu geben, widerstrebt dem liebenden Gefühle. Man will ihn ganz mit sich leben lassen, ihn in den Freuden- und Leidenkreis führen, der uns umgiebt. Für ihn scheint uns jede Kleinigkeit wichtig, und am Abend eines jeden Tages möchte man ihm denselben vorlegen können. Je weiter der Raum, der sie trennt, je seltener wird der Ideenaustausch, und haben Umstände uns einige Zeit verhindert, ihnen unser Leben und Sein mitzuteilen, so befällt uns jenes unbehagliche Gefühl, als hätten wir ihnen etwas vorenthalten, was nicht, oder doch sehr schwer, nachzuholen sei, und so kommt es endlich, daß eine scheinbare Kluft entsteht, die schmerzlich genug ist.

Das scheinbar abgerissene Phantastische, was mehr Phantasiestück als gewöhnlich geregeltes Musikstück erscheint, ist ohnstreitig, wenn es etwas ist, nur ganz bedeutenden Genies möglich — die sich eine Welt schaffen, in der es nur scheinbar bunt zugeht, die aber gewiß den wahrgefühltesten innern Zusammenhang hat, wenn man sie mitzufühlen imstande ist.

Aber in der Musik, deren Ausdruck so viel Unbestimmtes hat, und wo dem individuellen Gefühle so viel selbst zu fühlen übrig bleibt, ist es höchstens nur einzelnen ganz gleichgestimmten Seelen möglich, mit dem Gefühlgange, der sich gerade auf diese Weise entwickelt, gerade diese Gegensätze notwendig findet, gerade diese Meinung allein für wahr hält, gleichen Schritt zu halten. Des wahren Meisters Sache jedoch ist es, hochwaltend über seine wie über andere Gefühle zu herrschen, und das Gefühl, das er aufstellt, festgehalten in sich selbst bloß mit den Farben und Nüancen wiederzugeben, die sogleich ein vollendetes Bild in der Seele des Zuhörers schaffen.

Die wahre Geschichte ist oft das Unwahrscheinlichste, und würde im Gewande der Dichtung für ganz unsinnig ausgegeben werden; aber das ist die eigene Bizarrerie des Lebens, daß es das Naheliegendste überspringt, und dadurch die Wahrheit zur Fabel stempelt. Man könnte also fast sagen, es sei nicht alles wahr, was wirklich geschehen sei; oder es giebt Dinge, die sich begeben haben, erzählt aber zur Lüge werden.

Das Geschenk einer Sache, die nur einmal vorhanden, oder selten ist, erhält dadurch so hohen Wert, weil es wie ein Geheimnis zwischen zwei Liebenden besteht, das vielleicht alle Welt sieht, aber das doch für Besitzer und Geber einen magischen Schleier des süßen Liebesgeheimnisses hat.

Von welcher Wirkung ist dieser Übergang! Ha! nun wird die in drei oder vier, oder gar nur in einem Takte bestehende Modulation genommen, und in den geistigen Weingeist gesetzt. Wodurch sie herbeigeführt, warum sie so und nicht anders wirken muß, weil sie so gestellt ist, daran denkt kein Mensch. Es ist so, als wollte man eine einzelne Nase, oder einen glücklichen Lichtpunkt aus einem Gemälde schneiden, und einzeln als Rarität zeigen. Die Zusammenstellung ist's und nicht die Sache.

Die Wahrheit ist der sich immer gleiche göttliche Strahl, der sich nur durch die Seelenwolken bricht und dem Prisma der Phantasie seine verschiedenen Farben leiht.

Eitelkeit und Eigenliebe behaupten unter allen Umständen bei den Weibern ihre Rechte, man schmeichle ihnen, wenn und wo man will, selbst unter den traurigsten Umständen, immer schlürfen sie den dargebrachten Weihrauch mit Vergnügen. —

Die bösen Leute, besonders die deutschen Komponisten, wollen der italienischen Oper wohl Arges nachsagen; so behaupten sie z. B., die besten der Italiener hätten gar keine Charakterzeichnung. Doch das ist wohl etwas übertrieben; es fällt doch alles so ins Gehör, und die Melodie geht doch über alles. Es ist wahr, daß bei dieser Oper gerade die Prima donna das Unglück gehabt, heiser zu werden, daß der berühmte Komponist, um seine besten Stücke nicht zu verlieren, ihre Arie in einen andern Ton setzte, damit sie der Primo Basso vortragen konnte, wogegen die Seconda Donna des Bassisten Arie übernahm, ohne daß ein Mensch ein Vergreifen im Charakter hätte dadurch merken können; aber das ist doch die Schönheit der wahren Musik, die dann gefällt, es mag sie singen wer will, und sie mag aus einem Tone gehen wie sie will, doch stets die wahre ist. Universalität und eine italienische Arie passen zu allem, daher ich behaupte, die italienische Musik ist die erste.

Kompositionsroutine.

Gedanken, oder die Seele, müssen wie ein anderes Glied des Körpers genährt und gezogen werden, um in einer gewissen Form zu denken. So fehlt es dem Theaterkomponisten ebensowenig an Fähigkeit, gute Symphonien zu schreiben, als umgekehrt. Das erste Stück einer andern Gattung ist immer

das schwerste, es ist leicht in Nachahmung zu verfallen, hat man erst eins gemacht, seinen Ideengang in dieses neue Modell gepreßt, so geht es; daher Haydn so groß in Symphonien ꝛc. Alle Melodieen bekommen unwillkürlich diesen Charakter, diesen Zuschnitt. Das Genie ist universell, wer es hat, kann alles leisten, Umstände, Zufälle formen es. Es ist nicht möglich, in allen Stilen und Gattungen zu gleicher Zeit groß zu sein, man ist es aus eben diesen Gründen nur periodisch in einem Fache, alle guten Opern kommen einander nahe.

Musikkatalog der beliebtesten Arbeiten:

Die Schöpfung, für 1 Flöte. Die Schlacht von Austerlitz, für 2 Guitarren.

Die Jahreszeiten, für 2 Flageolettchen, arrangiert von A. E. Müller in Leipzig.

Musikalisches Blumenkörbchen, eine Monatsschrift für gebildete Dilettanten zum Selbstvergnügen am Klavier oder Forte piano, enthaltend:

Das Finale des ersten Aktes aus der Oper: Don Juan, mit gehörigem Fingersatze, für eine Singstimme eingerichtet.

Die Leonore von Bürger und die

Kindesmörderin von Schiller, nach bekannten Volksmelodieen arrangiert.

Ein Stern ist das auf den Rock genagelte Patent, alles, was man sagt, mit einer Verbeugung beantwortet zu sehen.

Nur der innig harmonisch verwandte Ton bringt die Saite zur Erzitterung, er weckt ihr inneres Leben, ohne es zu berühren, ein Glas sprengt der ihm eigne zu stark angegebene Ton. So kann auch des Menschen Herz, triffst du dessen Ton, ergriffen, bewegt, zum Mitklingen, bis zum Zerspringen gebracht werden.

Liebhabereien. Besonders bewundere ich das Piano und Forte, das jeder sich so zu arrangieren weiß; wenn ich einmal meine Sache gelernt habe, so will ich auch hören lassen, daß ich sie kann.

Italienische Musik. Instrumentation.

Oboi coi Flauti, Clarinetti coi Oboi, Flauti coi Violini. Fagotti col Basso. Viol. 2do col Primo, Viola col Basso. Voce ad Libitum. Violini colla parte.

Italienische Kadenzen, ein Gerüst, an das der Sänger seine besten Pretiosen hängen kann, und sie nach Wohlgefallen schmückt. Das schwarze Gerüst bei einer Illumination.

Ende.

Inhalt.

Seite

Vorwort des Herausgebers 3
Webers Autobiographie 7
Künstlerleben. 13
Meine Ansichten bei Komposition der Kantate: „Kampf und Sieg." 69
A. Müllner. Über Webers Melodie zu dem Liede der Brunhilde im Yngurd 74
Antwort auf Müllners Bemerkungen 77
Bemerkungen zur Komposition der Musik des Schauspiels „Preciosa." 82
J. S. Bach 83
Ein Wort über Vogler. 87
Zwölf Choräle von Bach. Umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Weber 89
Über die Tondichtungsweise des Herrn Fesca, nebst Bemerkungen über Kritikenwesen 98
Gott und die Natur. Oratorium von Meyerbeer 105
Alimelek. Komische Oper von Meyerbeer 108
Undine. Oper von E. T. A. Hoffmann 117
Isacco. Oratorium von Metastasio 123
Armand. Oper von Cherubini 126
Dramatisch-musikalische Notizen über die Darstellungen von Opern auf dem Theater zu Prag 129
1. Joconde von N. Isouard 129
2. Faust von L. Spohr 130
Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Operngesellschaft in tabellarische Form zu bringen 132
Dramatisch-musikalische Notizen als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern.
An die kunstliebenden Bewohner Dresdens 136
1. Einleitung 139
2. Jakob und seine Söhne von Méhul 141

Seite
3. Das Hausgesinde von Fischer 143
4. Fanchon von Himmel 145
5. Helena von Méhul 147
6. Johann von Paris von Boieldieu 148
7. Das Lotterielos von Isouard 151
8. Raoul Blaubart von Gretry 152
9. Das Waisenhaus von Weigl 155
10. Lodoiska von Cherubini 157
11. Die vornehmen Wirte von Catel 160
12. Die Entführung aus dem Serail von Mozart . . . 161
13. Der Wettkampf zu Olympia, nach Metastasio von Poißl. 163
14. Die Bergknappen von Hellwig 165
15. Heinrich IV. von Marschner 168
Entgegnung 170
Recensionen über Konzertaufführungen in Prag.
1. Christus am Ölberge. Oratorium von Beethoven . . 175
2. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven 175
3. Die Schlacht bei Vittoria, von Beethoven 176
4. Pianofortekonzert von Hummel 177
5. Großes Septett von Hummel 177
6. Hummels freies Phantasieren auf dem Pianoforte . . 177
7. Hummels und Clements freies Phantasieren auf Pionoforte und Violine 178
Novellistische Skizzen.
1. Der Schlammbeizger 179
2. Ein bürgerliches Familienmärchen 189
Gedichte und Epigramme.
Künstlers Liebeswerbung 191
Über den Komponisten A—e 192
Der Bravoursängerin Tembila 192
An den berühmten Variationen-Schmidt S—k 192
Trinkspruch 192
Anagramm-Charade 193
Auf Voglers Geburtstag 193
Rezept 194
Nach dem Italienischen.
1. Quel ruscelletto 195
2. Non far la smorfiosa 196
Aphorismen 197